Максимилиан
ВОЛОШИН

Собрание сочинений



Эллис Лак

Максимиліанъ Волошинъ



Максимилиан
ВОЛОШИН

Собрание сочинений

Под общей редакцией
В.П. Купченко и А.В. Лаврова
при участии Р.П. Хрулевой

Москва
Эллис Лак 2000
2007

Максимилиан

ВОЛОШИН

Собрание сочинений

Том шестой

Книга первая

Проза 1906–1916

Очерки, статьи, рецензии

Москва
Эллис Лак 2000
2007

ББК 84(2Рос=Рус)-4
УДК 821.161.1-95
В68

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям в рамках
Федеральной целевой программы «Культура России»*

**Российская академия наук
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)**

Составление, подготовка текста
А.В. Лаврова

Комментарии
*Е.Л. Белькинд, А.М. Березкина, О.А. Бригадновой,
Ю.М. Гельперина, С.С. Гречишкина, А.А. Долинина,
П.Р. Заборова, Л.А. Иезуитовой, К.А. Кумпан,
В.П. Купченко, А.В. Лаврова (А.Л.), Н.В. Лощинской,
В.А. Мануйлова, Т.Л. Никольской,
М.В. Толмачева, Р.П. Хрулевой*

Художник
В.Н. Сергутин

ISBN 978-5-902152-49-1 (т. 6, кн. 1)
ISBN 978-5-902152-05-4

ПРОЗА

1906–1916

Очерки, статьи, рецензии

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

Театр – сонное видение

Недавно умерший французский писатель Марсель Швоб, говоря об условностях сцены, рассказывал такой случай.

Ставилась старая трагедия кого-то из современников Шекспира,[1] в которой герой выходит в одной сцене, неся на конце шпаги окровавленное сердце своей возлюбленной, только что им убитой.

«Желая придать этой сцене больше страшного реализма, – говорит Марсель Швоб, – мы взяли в соседней мясной настоящее сердце только что зарезанного барана. Но этот черный и бесформенный комочек мяса, видимый из зрительной залы, возбудил только смех и недоумение. Когда же на следующей репетиции ему нацепили на конец шпаги большое бутафорское сердце, вырезанное из красной фланели, то все присутствующие затрепетали от ужаса».

Вещь на сцене и вещь в жизни – не одно и то же. Реальный предмет обыденной жизни, перенесенный на сцену, становится нереальным.

Настоящее окровавленное сердце, вынесенное на сцену, не дает никакой идеи действительности. Между тем как символическое сердце, вырезанное из красной фланели, даст весь трепет реальности.

В жизни одни реальности, на сцене – другие.

На сцене реальны не вещи, а идеи вещей.

И если мы внимательно проследим все ощущения наших сновидений и наше отношение к вещам и к обстановке во сне, то мы заметим, что там мы имели дело тоже только с идеями вещей, а не с их реальностями. Поэтому неожиданные изменения и исчезновения форм, которые наяву потрясли бы нас до глубины души, во сне кажутся нам совершенно естественными.

Для сна есть особая логика, совершенно отличная от логики нашего дневного сознания, но тем не менее вполне строгая и согласная с какими-то основными, но малоизвестными нам свойствами нашего мозга.

И эта логика сна тождественна с логикой сцены.

По ту сторону прозрачной огненной пелены, подымающейся над рампой, начинается для зрителя иное сознание действительности – сонное сознание действительности: мир вещей самих в себе, внешние формы которых могут меняться произвольно, не возбуждая этим никакого недоумения.

Сцена – это сонное сознание жизни, и происхождение этого явления лежит в самой истории рождения трагедии.

Было время, когда человек был зверем. Для того, чтобы у зверя могло родиться ясное математическое – человеческое сознание, надобно было глубокое умственное потрясение – сумасшествие зверя.

Обезьяна сошла с ума и стала человеком, по поразительному выражению Вячеслава Иванова.[2]

Когда человек был зверем, он жил среди тех же впечатлений действительности, как теперь; и приходили они к нему через те же органы восприятия, что и теперь; но сквозь мозг проходили иначе – как сквозь сон, преображаясь, преувеличиваясь, обостряясь, как в сонном видении.

Разбирая наши сновидения, мы можем восстановить приблизительно характер восприятий человеческого существа тех времен.

Я сплю. Мне снится длинная и связная история: некто оскорбляет меня. Я вызываю на дуэль. Идут длинные приготовления. Я переживаю чувства волнения, страха и ожидания. Секунданты дают знак. Я слышу выстрел противника и от звука его просыпаюсь.

Тогда я вижу, что это упал стул.

Звук падения стула, дошедший до сознания сквозь туманы сна, преувеличивающие очертания и размеры предметов, вызвал в мозгу эту длинную драматическую историю.

В фантастическом сне я слышу тяжелый шаг приближающихся великанов и, раскрыв глаза, ловлю топот удаляющейся лошади.

Основные свойства сна: преувеличение и драматический характер.

Легенды, мифы и народные эпопеи – это остатки древнего сонного сознания человечества, это рассказы о реальных событиях тех времен, прошедших сквозь призму сна. Древнее сонное сознание далеко не так чуждо для нас теперь, как может показаться сначала. Во время каждого сильного эмоционального действия мы находимся всецело в области сонного сознания, и в эти минуты наше отношение к вещам совершенно то же, что было у древнего человека. Только тогда, когда в область действия вторгается стихия созерцания, пробуждается наше математическое сознание – расчет.

История оргийных культов древней Греции, с такою полнотой изложенная в статьях Вячеслава Иванова «Эллинская религия страдающего Бога»,[3] дает нам картину трагического безумия древнего человечества, заканчивавшего свой переход от сонного сознания к сознанию дня.

Острое помешательство обезьяны вело к священному исступлению, к оргийным пляскам, к человеческим жертвоприношениям.

Согласно древнейшим религиям, вино было послано в мир, чтобы замкнуть в человеке врата сонного сознания.

История застает этот период сумасшествия человека-зверя в самом конце, когда безумие приняло религиозно-обрядовые формы дионисических богослужений. Из них возникает трагический театр, как носитель древнего, сонного сознания человечества, уже прорезанного первой молнией математического безумия.

Изначала театр был колыбелью сонного сознания и остается ею и до наших дней, пройдя сквозь все измерения литературных и сценических форм. Поэтому сцена из драматических литературных произведений воспринимает и отдает только действие и душевные эмоции.

Все остальное, что есть в литературном произведении, остается только бременем сцены.

Античный театр был сонным действием, а театр наших дней – сонное видение.

Театр античный был сон коллективный, а наш театр – это сон для каждого отдельного зрителя.

Формы сцены и формы постановки играют главную роль в таинстве сна, возникающем между зрителем и актерами. В этой области драматический замысел автора имеет то же значение, что стук падающего стула или топот пробежавшей лошади.

Это только основная реальность, дошедшая до сознания зрителя сквозь сновидение сцены, развертывающееся пред ним.

Сонное действие создается и актерами и зрителями совместно, так как в этой сфере творить можно только в символах.

А символы нуждаются прежде всего в общепризнанности, так как принимаются они не разумом, а нашим сонным древним сознанием, которое стало тем, что мы называем бессознательным или, точнее, подсознательным (subconscience).

Символ, принятый разумом, будет не символом, а аллегорией. Все же истинные символы подчинены логике сонного сознания и бессмысленны перед логикой сознания математического.

Отсюда становится понятным, почему сердце, вырезанное из красной фланели в форме червонной масти, заставляет трепетать от ужаса, появившись на сцене, а настоящее анатомическое сердце вызывает смех.

Сцена – это место, где мы созерцаем вещи *сами в себе*, и качества их становятся видимыми только тогда, когда они необходимы. Поэтому то, что называется реальной постановкой, своими деталями и подробностями мешает свободному течению сна, и мысль Мейерхольда удалить из обстановки сцены все ненужное и оставить только те предметы, которые имеют непосредственное и живое отношение к действию, представляется глубоко правильной в своем существе.

В наших театральных снах было слишком много реальных цепей, и трудно сказать, какая новая иллюзия возникнет, когда их снимут с нас.

Но за этими лихорадочными поисками новых форм сценического действа чувствуется нечто другое, имеющее большое значение для настоящей исторической минуты.

Искатели готовят колыбель для новорожденного.

Но где же новорожденный?

Для какого нового сна они готовят колыбель?

Пока в эти новые формы примеривают и кладут стариков и чужеземцев: Метерлинка, Ибсена, Пшибышевского.[4] Почему у нас теперь, в стране, потрясенной судорогой революции, с таким увлечением и с такой торопливостью готовят новые подмостки для этих трагических состояний европейской души, которые весенними вихрями шумели лет пятнадцать, двадцать назад?

Для них на их родине не перестраивали театральных основ и традиций. Значит, не они неволят русскую сцену к полной перестройке.

Русский дух сам забеременел новой трагедией, новым безумием сонного сознания.

Сонное сознание никогда и ни в ком не умирало. Древнее сознание стало бессознательным, но оно живо в каждом и сцена – его мерило, его критерий.

В настоящую минуту перемена, происходящая в сонном сознании народа, еще не нашла своего воплощения в литературных формах трагедии, но театр, связанный с ним тонкими и неразрывными нервами, уже готовится к принятию новых форм.

Формы трагедии находятся в тесной зависимости с формами общественной жизни.

Но они подобны стрелке на десятичных весах: на весы бросают десятки пудов, а стрелка подвигается на одну линию.

На поверхности моря может бушевать ураган, вздымающий гигантские волны, а на несколько аршин ниже, в глубине – полная тишина. Такая буря не отражается на формах трагедии.

Так было во время Великой французской революции.

Политическая буря находила свое отражение только в дымном плаще слов, которым одето древнее тело трагедии, но формы трагедии не изменились.

Это было признаком того, что сущность французского духа оставалась неизменной, что и было истинно, так как

французская революция была категорическим подтверждением переворота, уже совершившегося.

Только во времена романтизма стрелка дрогнула и подвинулась на один волосок: это значило, что в сонном сознании европейского духа нечто изменилось. С прошлым была поставлена грань.

А в настоящее время в России стрелка, указывающая на изменение драматических форм, движется с небывалой порывистостью и напряжением, перескакивает* через многие деления.

Это признак того, что хотя порыв политической бури, вздымавшей в прошлом году пенные гребни волн, и пронесся, но теперь кипение начинается изнутри.

Море закипает с самого дна, но поверхность его успокаивается.

Происходят органические изменения в самой глубине сонного сознания русского народа. Бомбы, политические убийства и казни – признаки этой напряженной внутренней работы сонного сознания, которое всегда в подобные эпохи ставит дух в страшную близость с таинством смерти и с таинством пролития крови.

Лихорадочные искания в области театральных форм служат для нас радостным и вещим залогом того, что совершается великое перерождение в глубинных недрах русского духа.

«Ярь». Стихотворения Сергея Городецкого

«*Ярь*» – это прекрасное старое слово войдет снова в русский язык вместе с этой книгой. Редко можно встретить более полное и более согласное слияние имени с содержанием.

Ярь – это все, что ярко: ярость гнева, зеленая краска – ярь-медянка, ярый хмель, ярь – всходы весеннего сева, ярь – зеленый цвет.

Но самое древнее и глубокое значение слова Ярь – это производительные силы жизни, и древний бог Ярила властвовал над всей стихией *Яри*.

Какое лучшее имя мог дать своей книге молодой фавн, написавший ее?

---

* *В первопечатном тексте:* перескакивающее

Что Сергей Городецкий молодой фавн, прибежавший из глубины скифских лесов, об этом я догадался еще раньше, чем он сам проговорился в своей книге:

Когда я фавном молодым
Носил дриад в пустые гнезда...[1]

Это было ясно при первом взгляде на его худощавую и гибкую фигуру древнего юноши, на его широкую грудную кость, на его лесное лицо с пробивающимися усами и детски ясные, лукавые глаза. Волнистые и спутанные волосы падали теми характерными беспорядочными прядями, стиль которых хорошо передают античные изображения пленных варваров.

Огромный нос, скульптурный, смело очерченный и резко обсеченный на конце смелым движением резца сверху вниз, придавал его лицу нечто торжественно-птичье, делавшее его похожим на изображения египетского бога Тота, «трижды величайшего», изображавшегося с птичьей головой, которому принадлежали эпитеты «носатый», «достопочтенный Ибиси» и «павиан с блестящими волосами и приятной наружностью».

Та же птичья торжественность была и в поворотах его шеи, и в его мускулистых и узловатых пальцах, напоминавших и орлиные лапы, и руки врубелевского «Пана».

Но когда я видел его в глубине комнаты при вечернем освещении en face, то он напоминал мне поэтов двадцатых годов. Так я представлял себе молодого Мицкевича, с безусым лицом и чуть-чуть вьющимися бакенбардами около ушей.

А над его правым ухом таинственно приподымалась прядь густых волос, точно внимательное крыло, и во всей его фигуре и в голосе чувствовалась «Ярь непочатая – Богом зачатая».[2]

«Ярь» открывается странной и необычайной космогонией мира, в которой звездное так слито с чревным, астрономия с биологией, что разделить их невозможно.

Я бы сказал, что это слияние было только у одного художника – у покойного Эжена Карриера. Но разница громадна. Карриер в сумеречной комнате и в движущихся лю-

дях видел звездные вихри и образующиеся миры, которые никогда не соприкоснутся друг к другу, в поцелуях матери ребенка, которым он придавал такую страстную безнадежность, чувствовалась бесконечная грусть последнего прикосновения млечной туманности к новообразовавшейся звезде, которая сейчас оторвется совсем и начнет свой одинокий бег в холодных пространствах вселенной.

Этой грусти совершенно нет у Городецкого. Он сам — молодая звезда, молодая вселенная, только что вышедшая из чьих-то чресл, хранящая воспоминание «чревных очей»; в нем еще жива «скорбь исхождения, путы утробные»; он полон весь ярою радостью найденного земного лика.

Семя родимое,
Долго носимое —
Ликом пребудь![3]

Рожденный в мир, он произносит исповедание своей космической веры:

Я под солнцем беспечальным
Верю светам изначальным,
Изливаемым во тьму.
Сумрак — женское начало,
Сумрак — вечное зачало,
Верю свету и ему.
Свет от света оторвется,
В недра темные прольется,
И пробудится яйцо.
Хаос внуку улыбнется,
И вселенной сопричтется
Новозданное лицо.
Человек или планета
Проведет земные лета,
И опять спадет лицо,
И вселенной улыбнется
И над хаосом сомкнется
Возвращенное кольцо.[4]

Строфы, в которых веет древнею подлинностью и младенческим откровением.

Мне хочется поставить рядом с ними два стиха из «Книги Дзянов» (III, 2, 3).

«И возникает внезапный трепет и быстрым крылом своим задевает вселенную и семя, скрытое во тьме. И тьма веет над спящими водами жизни.

Тьма излучает свет, и свет роняет одинокий луч в воды, в утробу матери. Луч пронизывает девственное Яйцо; дрожь охватывает вечное Яйцо, и оно источает смертное семя, которое сжимается в яйцо мира».

Я вполне убежден, что Сергей Городецкий никогда не читал «Книги Дзянов», так как это неминуемо сказалось бы в большей детальности и точности и лишило бы стихотворение этой подлинности первозданного мифа.

Но я думаю, что он знал о той Деве в «Калевале», которая «семь тысяч лет блуждала в пустынях неба. Лебедь опустился на лоно матери-воды, и она приникла между крыл его и снесла семь яиц – шесть золотых и седьмое железное».[5]

Мировая туманность и яйцо зарождений вполне тождественны для Городецкого. Солнечная вселенная для него чья-то утроба, в которой совершаются таинства Яри, таинства зачатий.

Глядя на Млечный Путь, он – вопрошает:

Этот круг немая млечность.
Что за ним – уже не вечность,
Не пространство... Что же? Что же?
Не твое ли, Хаос, ложе?
С кем лежишь ты неутомный,
Светоотче, в дали темной?[6]

Но вот зарождение совершилось; наш мир – смертное семя первозданного девственного Яйца – застыл.

На мертвом теле
В коре чуть тлеющей земли
Плоды багряные зардели
И злаки тучные взошли,
Зашевелились звери, гады,
И человек завыл в лесу,
Бросая алчущие взгляды
На первозданную красу.[7]

Солнце заблудилось в темнеющих пространствах мировых пустынь. Не кручинься, солнце:

За тобой на лугах зеленеющих
Жизнь, живучая веснами синими.[8]

В яром сердце сына земли рождается пламень богоборства, протест против Отца, который почил на седьмой день и оставил мир однообразной смене рождений и смерти:

Упало семя – будет плод.
Закат сменен восходом.
Родился сын – рожден народ.
Миг спеет годом.

Сын богохульствует и проклинает:

Пусть тьма уродством изойдет
В просторы алые!
Без звуков, светов и цветов
Отцу да будет чадо:
Горелых кубов и шаров
Шальное стадо.[9]

Но Адонаи отвечает:

Лоном ночи успокоен,
Ты с утра ушел в дозор,
И младенчески спокоен
Ясновидящий твой взор...
...Все ли очи излучают
Ликованье бытия?
Все ли чуют, все ли чают,
Что в тебе светаю Я?[10]

Космический пролог «Яри» закончен, одинокая душа непримирима, но мир примирен и оправдан в душе поэта.

Развертывается многообразный и многоцветный мир явлений – буйная Ярь производительных сил природы: «от взора чревного земли до взгляда нежного томленья».[11]

Каждый стих книги проникнут великой чувственностью, но не той пряной чувственностью городского человека, как, например, у Пшибышевского, который имел безвкусие

написать: «В начале бе пол»,[12] а яровой чувственностью вечных рождений, которые еще помнят *путы утробные.*

Чувственность в деревьях («Липа, нежное дерево – липа... и липовый ствол обнаженный») и в древних языческих жертвоприношениях, в той поэме, где творят новый идол Ярилы. Две жрицы «десятой весны» приносятся в жертву. Старый Ведун, переживший две тысячи лун, привязывает их к липовому стволу. Один удар топора в тело, другой в липовый ствол. «И кровавится ствол, – принимая лицо. – Вот черта – это нос. – Вот дыра – это глаз. – В тело раз – В липу два. – Покраснела трава – Заалелся откос, – И у ног – В красных пятнах лежит Новый Бог».[13]

В другом стихотворении, посвященном Яриле, – моление жриц: «И красны их лица, и спутан их волос, но звонок их голос». Слова их переходят в шаманское бормотанье, дикое и носящее характер какой-то доисторической подлинности, как кремневые топоры, каменные ножи и иглы из рыбных костей.

«Ярилу, Ярилу любу я. Ярила, Ярила, высокий Ярила – твоя я. Яри мя, Яри мя, очима сверкая».[14]

Так же подлинно и «Рожество Ярилы», который рождается у бабы беспалой, – «ей всякое гоже, с любым по любови, со всяким вдвоем».

«Весною зеленой – У ярочки белой – Ягненок роженый, – У горленки сизой – Горленок ядреный, – У пегой кобыли – Яр-тур жеребенок, – У бабы беспалой – Невиданный малый: – От верха до низа – Рудой, пожелтелый, – Не, не золоченый – Ярила!»[15]

Космогония продолжается. Родился мир – теперь рождаются жестокие человеческие боги. За богами идут люди. В «Девичьих песнях» Ярь непочатая – Богом зачатая и заложенная в человека, рвется наружу.

«Эх вы девки-однодневки, чем невестились? Тем ли пятнышком родимым, что на спинушке? Тем ли крестиком любимым – из осинушки?» Так поется у Городецкого в хлыстовской «Росянке», которая заканчивается стихами:

Ни зги в избенке серой,
Пришел, пришел поилец.
Темно от сизых крылец...
Ой, дружки, в Бога веруй![16]

Леса и поля кишат оборотнями, нежитью – предками человека. Там «жизней истраченных сход вечевой».

Там лешачиха сосет клен – «горечь понравилась, горькую пьет». «Пялится оком реснитчатым пращур в березовый ствол». «Штопать рогожи зеленые Щур на осину залез». «Прадед над елкой корячится». «Дед зеленя сторожит»,[17] старый филин гложет ветку – он был когда-то человеком, но убежал в лесную чащу:

Рыскал, двигал чернолесьем,
Заливался лаем песьим...
Серп серебряный повесил,
Звезды числил, мерил, весил...
И накрылся серой кожей,
Чтоб возлечь на птичье ложе.[18]

В непосредственной связи с этими «предками», которые «в жизнь озираются, в нежить зовут»,[19] находится цикл «Чертяка», полный такого свежего и искреннего юмора, что невольно вспоминается Гоголь-юноша. Недаром лицо Городецкого при некоторых поворотах, когда пряди волос падают на уши, так напоминает проницательный профиль Гоголя. «Чертяка» носит характер такой неподдельности и жизненности, что с трудом удерживаешься от того, чтобы не спросить автора, не автобиография ли это. Античный фавн естественно становится русским чертякой по тому закону, который гласит, что боги наших предков становятся для нас нечистой силой.

Детство Чертяки было самое безнадежное – он был на побегушках в аду – «надо мной смеялся всякий, дергал хвост и ухо вил. Огневик лизал уста мне, Земляник душил на камне, Водяник в реке томил, ведьмы хилые ласкали, обнимали, целовали, угощали беленой»... «На посылках пожелтелый, я, от службы угорелый, угомона не знавал. Сколько ладану, иконок из пустых святых сторонок для других наворовал».[20]

Когда Чертяка подрос, у него начинаются романы – он обольщает поповну: «Я сманил ее черникой, костяникой, голубикой за лесок на бугорок»...

Полюбила, заалелась,
Вся хвосточком обвертелась,
Завалилась на луга.
Ненаглядный мой, приятный,
Очень миленький, занятный,
Где ты выпачкал рога?

Между тем у попа в дому тревога. «Я ему трезвоню в ухо: – осрамила потаскуха, дочки глупой не жалей. Прогони жену за двери, так блудят шальные звери – ты ведь Божий иерей». И Чертяка в садическом упоении мечтает:

Вот уж завтра под осиной
Буду в радости осиной
Целовать ее рубцы.[21]

Другая картина: – у Чертяки под корягой на болоте сидит мать с больным человечьим ребенком и просит Чертяку отпустить ее, а сама языком зализывает ранку ребенка.

Дальше влюбленный Чертяка сидит перед мельницей. Мельник выдал дочь замуж.

Сырость крадется по шерсти измятой,
Хвост онемел, как чужой.
В мокрой коряге под хатой проклятой
Вянет чертяка лесной.[22]

Но у Чертяки неисчерпаемая шаловливость и юмор. Он идет на богомолье к самому большому Черту – Адовику «поклониться, приложиться, у копытца помолиться, утолить печаль-тоску»[23] и по дороге у прохожей богомолки выпрашивает на память крестик и, придя к Адовику, к общему скандалу и переполоху вытаскивает этот «колкий» крестик.

Ярь, пронизавшая девственное яйцо мира, Ярь, процветшая растеньями и зверьми «в коре чуть тлеющей земли», Ярь, родившая жестоких богов, требующих крови, Ярь, про-

бившаяся в бессознательном трепете любви, Ярь, затаившаяся в лесных оборотнях, Ярь, вспыхнувшая веселым юмором в сердце игривого и безжалостного Чертяки, наконец доходит до города, до городских улиц и ползет и цветет едкою болезненною плесенью.

Отдел «Улица» мог быть написан только «Чертякою», маленьким стихийным духом, четко видящим поверхность действительности и в то же время чувствующим тайные течения яровых сил, скрытых под ней, знающим про каждого человека, «как это сделано». Тут целый ряд совершенно отрывочных, иногда до ужаса четких и острых картинок, слабо освещенных далекими лучами космического пролога «Яри».

Поглядывал, высматривал и щурился глазком:
Позвольте познакомиться, я, кажется, знаком.
Как под руку с молоденькой приятно погулять!
Теперь столоначальника желал бы повстречать.
Квартира холостецкая – живу невдалеке,
Не будет ли браслеточка вам эта по руке?[24]

По улице проходят, исчезают десятки быстрых фигур, оставляющих на ретине зрачка четкий след, который горит еще несколько мгновений.

Кивая веками, встает,
Лицо, распухшее от пьянства,
И все еще не сытый рот.[25]

Девичий голос говорит:

На кладбище гуляли вдвоем.
Как смешно завились у желанного
Рыжеватые кудри кругом.[26]

Идет другая:

Продалась кому хотела,
И вернулась. На щеках
Пудра пятнами белела,
Волос липнул на висках.[27]

У кого-то умер муж. Она подошла к окну подвала, забрызганному весеннею грязью: «Подышать весной немнож-

ко, поглядеть на свет в окошко: ноги и дома. И по лужам разливаясь, задыхается, срываясь, алая кайма».[28]

На «Смоленское» в конке едут старички и старушки поминать своих покойников, «взирая на столицу сквозь стекла и слезу»:

Краснеют густо щечки,
Беззубый рот дрожит,
На голые височки
Седая прядь бежит.[29]

И вот, в первый раз во всей книге, здесь – в городе – приходит Смерть: «Поднявши покрывало – Лицо мне показала. – Ужасен был изгиб – Одной брови над глазом. – Зрачок горел алмазом – И пук волос прилип – К сырому лбу. – В гробу – Кто лето пролежал, – Тот волосы так носит».[30]

«Ярь» заканчивается «Исходом» – исходом из городов, из человеческих пут, из индивидуальной замкнутости, призывом «расколдовать мироздание», «потревожить древний хаос»:

В хороводы, в хороводы,
О соборуйтесь, народы,
Звезды, звери, горы, воды![31]

Книга кончена. Эта книга действительно Ярь русской поэзии, совсем новые и буйные силы, которые вырвались из самой глубины древнего творческого сознания; корни этих молодых побегов ютятся в самых недрах народного духа, и русская поэзия с полным правом может сказать молодому поэту:

Все ли чуют, все ли чают,
Что в тебе светаю Я?

«Александрийские песни» Кузмина

«Весы», июль 1906 г.*

Как песня матери
Над колыбелью ребенка,
Как горное эхо,
Утром на пастуший рожок отозвавшееся,
Как далекий прибой
Родного, давно не виденного моря,
Звучит мне имя твое
Трижды блаженное:
Александрия![1]

(«Александрийские песни»)

Когда видишь Кузмина в первый раз, то хочется спросить его: «Скажите откровенно, сколько вам лет?», но не решаешься, боясь получить в ответ: «Две тысячи».

Без сомнения, он молод и, рассуждая здраво, ему не может быть больше 30 лет, но в его наружности есть нечто столь древнее, что является мысль, не есть ли он одна из египетских мумий, которой каким-то колдовством возвращена жизнь и память. Только он не из мумий древнего Египта. Такие лица встречаются часто на эль-файумских портретах,[2] которые, будучи открыты очень недавно, возбудили такой интерес европейских ученых, дав впервые представление о характере физиономий Александрийской эпохи. У Кузмина такие же огромные черные глаза, такая же гладкая черная борода, резко обрамляющая бледное восковое лицо, такие же тонкие усы, струящиеся по верхней губе, не закрывая ее.

Он мал ростом, узкоплеч и гибок телом, как женщина.

У него прекрасный греческий профиль, тонко моделированный и смело вылепленный череп, лоб на одной линии с носом и глубокая, смелая выемка, отделяющая нос от верхней губы и переходящая в тонкую дугу уст.[3]

Такой профиль можно видеть на изображениях Перикла и на бюсте Диомеда.

* Готовится отдельное издание – слова и музыка М.А. Кузмина.

Но характер бесспорной античной подлинности лицу Кузмина дает особое нарушение пропорций, которое встречается только на греческих вазах: его глаз посажен очень глубоко и низко по отношению к переносице, как бы несколько сдвинут на щеку, если глядеть на него в профиль.

Его рот почти всегда несколько обнажает нижний ряд его зубов, и это дает лицу его тот характер ветхости, который так поражает в нем.

Несомненно, что он умер в Александрии молодым и красивым юношей и был весьма искусно набальзамирован. Но пребывание во гробе сказалось на нем, как на воскресшем Лазаре в поэме Дьеркса:

«Лоб его светился бледностью трупа. Его глаза не вспыхивали огнем. Его глаза, видевшие сияние вечного света, казалось, не могли глядеть на этот мир. Он шел, шатаясь, как ребенок. Толпа расступалась перед ним, и никто не решался с ним заговорить. Сам ужаснувшись своей страшной тайны, он приходил и уходил, храня безмолвие».[4]

Древняя Александрия была одной из последних областей истории, которую открыло внутреннее око европейца, устремленное в свое прошлое. Флобер, Анатоль Франс, Пьер Луис один за другим произносили призывные заклинания над древними александрийскими гробницами, и в нашем сонном сознании возникали радостные и трагические тени богов и людей: Таис, св. Антоний, Билитис.[5] Но заклинания их действовали не только в области искусства. Когда Анатоль Франс произнес свое заклинание над душой Таис, то гробница св. Таис действительно раскрылась, и труп ее вышел и был привезен в Париж, где он лежит теперь в круглом зале музея Гимэ,[6] под стеклянным колпаком, с ужасом глядя своими широко раскрытыми золотыми глазами, сияя своими обнаженными зубами, скрестив стройные костяные ноги, тонко обтянутые желтым пергаментом кожи. А кругом нее лежат другие обитательницы Александрии, их одежды, их украшения и их изображения.

Почему же не могло случиться, чтобы призывная сила властных заклинаний, обращенных к Александрии, не вызвала к жизни одного из тех, в чьем набальзамированном

теле продолжала тлеть в течение тысячелетий неугасающая искра земной жизни?

Мне бы хотелось привести Кузмина в музей Гимэ, подобно тому как следователи приводят подозреваемых преступников в морг, и внимательно следить за каждым изменением его лица и ждать, как задрожат его руки, как вспыхнет огонь в его огромных и мертвых агатовых глазах, когда он узнает в одной из тех, что лежат рядом с Таис, ту, которая танцевала для него «Осу» на зеленой лужайке, в обуглившихся от времени лохмотьях ту шелковую ткань, которой он одевал ее тонкое тело, узнает те золотые запястья и ожерелья из разноцветных камней, которые он покупал ей, «продав свою последнюю мельницу»,[7] и на куске истлевшего папируса прочтет стихи, написанные своею собственной рукой:

Что ж делать, что перестану я видеть
Твое лицо? Слышать твой голос?
Что выпьется вино, улетучатся ароматы?
И сами дорогие ткани истлеют через столетье?
Разве меньше я стану любить эти милые хрупкие вещи
За их тленность?[8]

Я знаю, что он быстро овладеет собой и, когда мы выйдем из музея, он будет напевать про себя:

Что мы знаем? Что нам знать? О чем жалеть?
Кружитесь, кружитесь, держитесь крепче за руки.
Звуки звонкого систра несутся, несутся,
В рощах томно они отдаются.
Мы знаем, что все – превратно,
Что все уходит от нас безвозвратно.
Мы знаем, что все – тленно,
И лишь изменчивость неизменна.
Мы знаем, что милое тело
Дано для того, чтобы потом истлело.
Вот что мы знаем, вот что мы любим,
За то, что хрупко, трижды целуем![9]

Мне хотелось бы восстановить подробности биографии Кузмина – там, в Александрии, когда он жил своей настоящею жизнью в этой радостной Греции времен упадка, так напоминающей Италию восемнадцатого века.

Подобно лирику Мелеагру – розе древней Аттики, затерявшейся в хаосе александрийской антологии, Кузмин несет в своих песнях цветы истинной античной поэзии, хотя сквозь них и сквозит александрийское рококо.

В жилах его не было чистой эллинской крови. Вероятно, он, как и Мелеагр, был сирийцем.[10] По крайней мере в одном месте он вспоминает о «родной Азии и Никомедии».

Так же, как и Мелеагр, он имел право написать на своей гробнице:

«Я, Мелеагр, сын Эвкрата, я возрос вместе с музами и первое свое странствие совершил сопровождаемый менипейскими грациями. Что ж из того, что я сириец? Чужеземец! У нас одна родина – Земля. Единый Хаос породил всех смертных. Подойди к гробнице моей без боязни. Эроса, муз и харит славил я стихами. Мужем я жил в божественном Тире и в священной земле Гадары, милый Кос приютил мою старость. Если ты сириец – "Салям", если ты финикиец – "Хайдуи", если грек – "Хайрэ". И ты скажи мне то же».[11]

Он жил значительно позже Мелеагра – уже в царствование императора Адриана, как можно заключить из одного стихотворения, в котором речь идет несомненно об Антиное, с которым он встретился три раза. В это время он был воином в войске императора. Он рассказывает, что шел за обедом для товарищей мимо дворцового крыла и через широкое окно увидал его:

Он сидел печально один,
Перебирая тонкими пальцами струны лиры,
А белая собака лежала у ног не ворча,
И только плеск водомета мешался с музыкой...
Волшебством показалась мне его красота,
И его молчанье в пустом покое – полднем.
И крестясь, я побежал в страхе прочь от окна.

В другой раз он стоял ночью на карауле в Лохии в переходе, ведущем к комнате царского астролога. Мимо него прошли три человека с факелами, и он между ними.

Он был бледен, – но мне казалось,
Что комната осветилась не факелом, а его ликом.

Проходя, он взглянул на меня
И сказал: «Я тебя видел где-то, приятель!»
И удалился в помещение астролога...
И когда, легши в казарме, я почувствовал,
Что спящий рядом Марций
Трогает мою руку обычным движением,
Я притворился спящим.

Третий раз он его видел вечером, купаясь около походных палаток цезаря.

Мы купались, когда услышали крики.
Прибежав, мы увидели, что уже поздно.
Вытащенное из воды тело лежало на песке,
И то же неземное лицо – лицо колдуна,
Глядело незакрытыми глазами.
Император издали спешил, пораженный горестной вестью,
А я стоял, ничего не видя
И не слыша, как слезы, забытые с детства,
Текли по щекам.
Всю ночь я шептал молитвы,
Бредил родною Азией, Никомедией,
И голоса ангелов пели:
«Осанна! Новый бог дан людям!»[12]

Упоминание о Никомедии и особенно это смешение христианских понятий с язычеством и с суеверием («лицо колдуна») несомненно убеждают нас в сирийском происхождении автора.

В других песнях мы не находим больше никаких упоминаний о военной и лагерной жизни. Надо предположить, что поэт оставил военную службу, получив в наследство имение близ Александрии, стал вести очень широкую и роскошную жизнь и быстро растратил все, что у него было. По крайней мере в последующих песнях мы находим только воспоминания о «проданных мельницах». Когда имение было продано и последние деньги истрачены, у него явилась мысль о красивом самоубийстве в стиле Петрония, в которую он вложил, однако, столько детской беззаботности и грации, что эти мечты послужили темой для одной из его лучших песен.

«Сладко умереть на поле битвы за родину, слыша кругом: “Прощай, герой!”» – говорит он, вспоминая свою службу в войсках императора.

«Сладко умереть маститым старцем... слыша кругом “прощай, отец”».

Но еще слаще, еще мудрее,
Истративши все именье,
Продавши последнюю мельницу
Для той, которую завтра забыл бы,
Вернувшись после веселой прогулки
В уже проданный дом, поужинать
И, прочитав рассказ Апулея в сто первый раз,
В теплой душистой ванне, не слыша никаких прощаний,
Открыть себе жилы.
И чтобы в длинное окно у потолка
Пахло левкоями, светила заря
И вдалеке были слышны флейты.[13]

Но эллинская привязанность к милой жизни не позволила поэту последовать примеру пресыщенного римского вельможи.

Сперва он жил у своих друзей, которые приютили его, заботясь о нем, и охраняли от мрачных и трагических мыслей.

К нему снова вернулась любовь к жизни:

Как люблю я, вечные боги,
Светлую печаль, любовь до завтра,
Смерть без сожаления о жизни...
Как люблю я солнце, тростники,
И блеск зеленоватого моря
Сквозь тонкие ветки акаций!
Как люблю я книги (моих друзей),
Тишину одинокого жилища
И вид из окна на дальние дынные огороды.[14]

Он некоторое время еще с грустью проходил «по широкой дороге между деревьев – мимо мельниц, бывших когда-то моими, но промененных на запястья тебе».

Из последующей его жизни мы знаем только то, что он был библиотечным писцом, как это видно из его великолепного гимна Солнцу.

«Солнце, Солнце – говорит он: – Я – бледный писец, библиотечный затворник, но люблю тебя, Солнце, не меньше, чем загорелый моряк, пахнущий рыбой и соленой водой, и не меньше, чем его привычное сердце ликует при твоем царственном восходе из океана, мое трепещет, когда твой пыльный, но пламенный луч скользнет сквозь узкое окно у потолка на исписанный лист и на мою тонкую желтоватую руку, выводящую киноварью первую букву гимна тебе, о, Ра-Гелиос, Солнце!»[15]

Как видно из этого гимна, поэт в конце своей жизни становится вполне язычником, и христианские влияния и верования его юности стираются и исчезают совершенно. Быть может, на него повлияли в этом отношении смерть Антиноя и его обожествление,[16] которые так потрясли его сердце, и у нас является невольная мысль о том, не принимал ли он участия в организации тех благотворительных обществ во имя Антиноя, которые получили большое развитие в его эпоху и спустя два столетия уже готовыми учреждениями перешли в руки христиан.

Этим кончаются все наши сведения о внешних обстоятельствах жизни автора «Александрийских песен» в том далеком эллинском восемнадцатом веке, откуда он принес свои сияющие воспоминания.

Темой его песен служит любовь – счастливая, мгновенная и необъяснимая. Одна из четырех сестер в его песне говорит: «Нас было четыре сестры, и мы все любили, но у каждой было разное “потому что”. Одна любила потому, что ей родители велели; другая любила потому, что богат был ее любовник; третья любила потому, что он был знаменитый художник, а я любила потому, что любила».[17]

Он никогда не называет любимых им по именам, отличаясь в этом случае от своего соотечественника Мелеагра, который, подобно Бальмонту, постоянно компрометировал своих возлюбленных, вплетая имена их в свои благоухающие стихи: Демо, Тимо, Фания, Тимарион, Зенофила, Элиодора...[18]

В одном стихотворении Мелеагр говорит:

«Ты спишь ли, Зенофила, мой нежный стебель? О, почему не могу я теперь бескрылым Сном проникнуть под твои

веки, для того, чтобы даже он, он, который колдует над очами самого Зевса, не пребывал в тебе, потому что я один хочу владеть тобою».[19]

В «Александрийских песнях» нет этой четкой краткости написанной эпиграммы. Они не писались, не переправлялись десятки раз на восковых дощечках. Они складывались свободно и легко под струнные звуки кифары и пелись под аккомпанемент флейты. В их неправильно и свободно чередующихся стихах сохранились изгибы живого голоса и его интонации. Они нераздельны с той музыкальной волной, которая вынесла их на свет. В них есть романтизм, незнакомый Мелеагру.

Если б я был рабом твоим последним,
Сидел бы я в подземелье,
И видел бы раз в год или в два года
Золотой узор твоих сандалий,
Когда ты случайно мимо темниц проходишь,
И стал бы счастливее всех живущих в Египте.[20]

Когда он хочет описать свою возлюбленную, он не называет ее, он говорит от ее лица, запечатляя стихом ее младенческий лепет:

«Сегодня праздник; все кусты в цвету, поспела смородина, и лотос плавает в пруду, как улей... Хочешь, я станцую Осу одна на зеленой лужайке для тебя одного? Хочешь, я угощу тебя смородиной, не беря руками, и ты возьмешь губами из губ красные ягоды и вместе поцелуи?»[21]

А другая говорит:

«Разве не правда, что я первая в Александрии по роскоши дорогих уборов... что никто не умеет подвести глаза меня искусней и каждый палец напитать отдельным ароматом? Разве не правда, что с тех пор, как я тебя увидала... ничего я больше не желаю, как видеть твои глаза, серые под густыми бровями, и слышать твой голос?»[22]

У его Эроса нет трагического лица. В этом мире все знают, что «милое тело дано для того, чтоб потом истлело», и все кончается радостно-грустным призывом:

Кружитесь, кружитесь,
Держитесь крепче за руки!

Он не написал ни одной надгробной эпитафии ни самому себе, ни своим подругам, подобно тому как их любили писать другие греческие певцы и особенно его старший брат Мелеагр, написавший на могиле Айсигены:

«О, земля, наша общая мать, привет тебе! Будь легка над моей Айсигеной, ведь она сама так мало тяготила тебя».[23]

Быть может, поэт знал, что он не умрет вместе с эллинской радостью, и ушел из той жизни не через врата Смерти?

Но почему же он возник теперь, здесь, между нами в трагической России, с лучом эллинской радости в своих звонких песнях, и ласково смотрит на нас своими жуткими огромными глазами, усталыми от тысячелетий?

Зачем он с своей грустной эллинской иронией говорит нам жесткие слова:

Солнце греет затем,
Чтобы созревал хлеб для пищи
И чтобы люди от заразы мерли.
Ветер дует затем,
Чтобы приводить корабли к пристани дальней
И чтобы песком засыпать караваны.
Люди родятся затем,
Чтобы расстаться с милою жизнью
И чтобы от них родились другие для смерти.[24]

«Эрос» Вячеслава Иванова

Некий царь в древности заманил в свой сад Сатира – бога-зверя и допытывал его:

«В чем высшее счастье жизни?»

Сатир обернул к нему свое бледное звериное лицо, искаженное страданьем, и произнес загадочные и жуткие слова:

«Высшее счастье – совсем не родиться. А рожденному – как можно скорее умереть».

«Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts».[1]

«Чары ужаса могут вдохновлять только сильных».

С неотвратимым любопытством Вячеслав Иванов зазывает в свой «Сад роз» – «в полдень жадно-воспаленный, в изможденьи страстных роз» вещего зверя для того, чтобы снова услышать из уст жуткие и манящие слова: «Высшее счастье – совсем не родиться!»

Легконогий, одичалый,
Ты примчись из темных пущ!..
...Взрой луга мои копытом,
Возмути мои ключи...
...Замеси в мои услады
Запах лога и корней –
Дух полынный, вялость прели,
Смольный дух опалых хвой
И пустынный вопль свирели,
И Дриады шалой вой!
...Здесь пугливый, здесь блаженный,
Будешь пленный ты бродить,
И вокруг в тоске священной
Око дикое водить...[2]

Но слова Сатира – сладкие для уха сильного, завороженного «чарами Ужаса», не повторяются в этой поэме.

Только глухой пророчественный гул природы, в котором звучат голоса судьбы, ответствует на безумный призыв пытливого:

Что земля и лес пророчит,
Ключ рокочет, лепеча, –
Что в пещере густотенной
Сестры* пряли у ключа.[3]

Не ту же ли тайну пытает поэт у Кентавра-Китовраса?

Я вдали, и я с тобой незримый, –
За тобой, любимый, недалече,
Жутко чаемый и близко мнимый,
Близко мнимый при безликой встрече.
За тобой хожу и ворожу я,
От тебя таясь и убегая;

* Парки.

Неотвратно на тебя гляжу я,
Опускаю взоры, настигая.[4]

Но и Сатир, и Кентавр – это не настоящие имена того, кого призывает поэт. Когда опускается над землей Матерь-Ночь – «разрешительница заклятий Солнца – слепого связня Хаоса глухонемая дочь», он зовет кого-то иного, кого он не называет по имени:

Приди возлечь со мной за трапезы истомные
Один, и чашу черноогненную раздели!
...Приди, мой сын, мой брат! Нас ждет двоих одна жена:
Ночь, матерь чарая, – глуха, тиха, хмельна, жадна...[5]

Заклинание вырастает, крепнет, и в зовущем голосе растут неотвратимые, требующие звуки.

Еще через несколько страниц дальше поэт-заклинатель призывает бога Вакха.

Ты, незримый, здесь со мной!
Что же лик полдневный кроешь?
Сердце тайной беспокоишь?
Что таишь свой лик ночной?
Умились над злой кручиной,
Под любой явись личиной,
В струйной влаге иль в огне.
Иль, как отрок запоздалый,
Взор унывный, взор усталый
Обрати в ночи ко мне.
Я ль тебя не поджидаю
И, любя, не угадаю
Винных глаз твоих свирель?
Я ль в дверях тебя не встречу
И на зов твой не отвечу
Дерзновеньем в ночь и хмель?

И вот в первый раз заклятие совершается:

Облик стройный у порога...
В сердце сладость и тревога...
Нет дыханья... Света нет...
Полу-отрок, полу-птица...
Под бровями туч зарница

Зыблет тусклый пересвет...
Демон зла иль небожитель,
Делит он мою обитель,
Клювом грудь мою клюет,
Плоть кровавую бросает,
Сердце тает, воскресает,
Алый ключ лиет, лиет...[6]

Призываемый, искомый, заклинаемый появился. Но кто же он – этот «полу-отрок, полу-птица»? Демон зла иль небожитель? Он появился только тогда, когда было произнесено имя Вакха, но Вакх ли это? Под личиной призываемого бога явился иной бог, имя которого до сих пор не было названо, бог более древний и более могущественный, чем Вакх-Дионис. Имя его стоит в заглавии книги Вячеслава Иванова.

Это великий бог Эрос, который старше всех богов на земле.

«В начале был хаос. Затем широколонная земля и Эрос», – говорит Гезиод.

Но не случайно Эрос появился тогда, когда призыв был окрылен именем Вакха-Диониса. Надо было, чтобы снова воскресло почитание культа Дионисова, и чтобы Фридрих Ницше втайне возжег древний жертвенник забытого бога, и чтобы сам Вячеслав Иванов написал свое исследование об «Эллинской религии страдающего бога», и чтобы ключи русской жизни возмутились до самых своих истоков таинствами оргийных революционных действ, дабы древний гений Эрос, старший сын Хаоса, мог явить свой лик и имя его могло быть произнесено снова.

Книга Вячеслава Иванова – книга заклинаний, призывающих древнего бога на землю.

В книге «Эрос» я не вижу лица поэта, как я вижу его в книгах других поэтов и как оно видимо в «Кормчих звездах» и «Прозрачности» самого Вячеслава Иванова.

Эта книга не лицо, а голос.

В «Эросе» человеческое лицо поэта скрыто тьмою вещей и чарой ночи. Из горькой тьмы доносится призывный, заклинающий голос.

Свечу, кричу на бездорожье;
А вкруг немеет, зов глуша,
Не по-людски и не по-божьи
Уединенная душа.[7]

В ритме этих священных заклинаний чуется долгое и жуткое гудение огня – голос пламени.

Каждое слово есть заклинание. «Да будет свет!» Это было первым заклинанием.

В начале бе Слово.

То, что мы называем материей, – это пламя божественного слова.

Лик Божий, данный человеку, скрыт не в его теле, а в его голосе, в его слове.

«Голос человеческий менее пронзителен, чем дикий крик зверя, но он подымается до самого неба и пронзает покров земли».

Человек словом своим заклинает появление нового мира подобно тому, как наш мир был создан словом Божественным.

Все то, чем мы проверяем реальности нашего мира: ощупь пальцев, радужные тени глаза, гудение раковины нашего уха, – все это только различные ощущения жгучих прикосновений огненного Слова, которое есть наш мир, это ожоги, следы пламени, оставленные на нашем теле.

И когда Бог дает своему пророку власть слова, он заповедает:

«Глаголом жги сердца людей!»

Каждое произведение поэзии есть заклинание.

Но никогда это не было для меня так ясно, как тогда, когда я услыхал в первый раз призывное гудение тонкого пламени в ритмах и созвучиях поэм, составляющих «Эрос» Вячеслава Иванова.

Имя великого демона Эроса невольно возвращает память к той застольной беседе афинских юношей, во время которой Сократ рассказывает, как Диотима-пророчица поучала его тому, что поэзия есть общая причина того, что из небытия переходит к бытию.

Поэтому не случайно именем Диотимы, наставлявшей Сократа в тайнах Эроса, освящены лучшие поэмы в книге Вячеслава Иванова: «Змея», «Целящая» и «Кратэр», которыми он вводит нас в таинства любви.

До вступления Сократа в разговор собеседники «Пира» разбирают Эроса как бога чувственной страсти, восхваляя его качества, мощь, красоту и многообразие его проявлений на земле. Сократ же, передавая мудрые откровения Диотимы и исходя от Эроса, связующего воедино единого, но рассеченного на два пола человека, Сократ дает образ великого творческого Демона – посредника между людьми и богами, который ведет человека крестным путем страсти и смерти к познанию бессмертия и к созерцанию вечной красоты. Он учит:

«Подниматься словно по ступеням лестницы, переходя от одного прекрасного тела к другому, от двух ко многим, от красивых тел к прекрасным деяниям, от деяний к знаниям, до тех пор, пока, переходя от одних к другим, не дойдешь до совершенного знания самой Красоты, пока не познаешь Прекрасное само по себе».

Первые ступени этой лестницы ведут через неизбежный мир ожесточения, ярости и борьбы мужеского и женского лика.

Дохну ль в зазывную свирель,
Где полонен мой чарый хмель,
Как ты – моя змея... –

говорит поэт Диотиме:

Виясь, ползешь ко мне на грудь
Из уст в уста передохнуть
Свой яд бесовств и порч.

Наступает момент высшего звериного безумия, в который человек соприкасается с тайнами Рождения и Смерти.

Не сокол бьется в злых узлах,
Не буйный конь на удилах
Зубами пенит кипь:
То змия ярого, змия,

Твои вздымают острия,
Твоя безумит зыбь...

Проходит мгновение божественного единения в борьбе и безумии, и одинокое сознание с трепетом прислушивается к глухим ропотам ночи.

Потускла ярь; костер потух;
В пещерах смутных ловит слух
Полночных волн прибой.[8]

Эрос – «водырь глухонемой» «двоих клеймил одним клеймом, и метил знаком: Мой. И стал один другому мой».

И двум – один удел: молчать
О том, что ночь спряла, –
Что из ночей одна спряла,
Спряла и распряла.[9]

К Диотиме ли, ведущей поэта через таинства Эросовых посвящений, обращены эти покаянные строки, над которыми нет ее имени:

Прочь от треножника влача,
Молчать вещунью не принудишь;
И жала памяти топча –
Огней под пеплом не избудешь?[10]

Но вот Диотима-змея являет свой иной лик: Диотимы-целящей.

Ты сердце пожалела, пронзенное любовью.
Не ты ль ночного друга
Блудницею к веселью
Звала, – зазвав, ласкала?
Мерцая, как Мелитта,
Бряцая, как Кибела...
И миррой обмывала,
И льнами облекала
Коснеющие члены...
Не ты ль в саду искала
Мое святое тело, –
Над Нилом – труп супруга?
Изида, Магдалина,

О росная долина,
Земля и мать, Деметра,
Жена и мать земная![11]

Третье стихотворение, посвященное Диотиме, – «Кратэр», примиряет Диотиму-Змею с Диотимой-Целящей.

В нем разоблачение конечных тайн земной любви. В кратэре – в священной чаше, из которой производились возлияния богам, Эрос смешивает мужское и женское.

Ярь двух кровей, двух душ избыток,
И власть двух воль и весть двух вер,
Судьбы и дней тяжелый слиток
Вместил смесительный кратэр.

Тайна в том, что боги живут, дышат и питаются человеческой любовью. Лестница природы такова: минералы отдают свет; растения вдыхают свет и отдают кислород; люди дышат кислородом и излучают из себя любовь. Любовь человеческая для богов то же, что свет для растений и кислород для людей. Эрос-Пчела облетает цветник людских сердец и питает богов собранным медом любви. Нектар и амврозия, которыми питались олимпийские боги, – это мужское и женское начало человеческой природы.

И Эрос

– зыблет лжицей
Со дна вскипающий сосуд;
И боги жадною станицей
К нему слетят и припадут.[12]

Эрос, поилец богов, – это Демон вечно жаждущий, вечно неудовлетворенный, понуждающий человека идти «от одного прекрасного тела к другому, от двух ко многим», зовущий к новым и новым «дерзновениям в ночь и в хмель».

Диотима-Пророчица так объясняет Сократу природу Эроса:

Отцом его было *Изобилие*, а матерью *Бедность*. Он всегда беден, совсем не нежен и не прекрасен, как думают многие. Он худощав, грязен, необут, бесприютен, он спит на земле под открытым небом у дверей домов, на улице. Он всегда тер-

пит нужду и похож на мать. Но с другой стороны он подобен отцу. Он следует всегда за тем, что хорошо и прекрасно. Он мужествен, предприимчив и мощен. Он изобретатель, чародей, врач и софист. Он в один и тот же день бывает цветущ, полон жизни и всем изобилен, а потом все сразу теряет, умирает и воскресает снова.

Эрос – Демон пытливых исканий, демон, который учит человека дерзать и преступать законы человеческие и законы божественные. Через преступление ведет он к познанию Вечной Красоты.

Мудрый Эдип, сам того не ведая, должен убить своего отца и стать мужем матери своей Иокасты, должен пройти сквозь грех кровосмесительства и ослепнуть, чтобы прозреть внутри.

Вещал Эдипу Аполлон
Закон первоуставной власти:
Сын тайновидец обречен
Взойти на ложе к Иокасте.

Но мать – Иокаста: это мать – Сыра-Земля и кровосмесительное ложе – могила.

И ложница – могильный склеп;
И сын в твоих объятьях щедрых,
О мать владычица, ослеп,
Как меркнет свет в глубинных недрах.
Не так ли Око-Человек,
Ночь, из твоих ложесн взыграет,
Увидит Мать – и, слеп, сгорает
В кровосмешеньи древних нег.[13]

Но когда человек прошел сквозь очистительное пламя всех страстей, всех преступлений и всяческого земного изобилья, Эрос – сын Пении – бедности, сын вечной жажды, наставляет его радостному смирению.

«Нищ и светел» идет Эдип-поэт по вечереющей ясной земле.

И зачем-то загорались огоньки,
И текли куда-то искорки реки.

И текли навстречу люди мне, текли.
Я вблизи тебя искал, ловил вдали...
...Но твой голос мне звенел, манил, звеня...
Люди встречные глядели на меня.
И не знал я: потерял иль раздарил?
Словно клад свой в мире светлом растворил, –
Растворил свою жемчужину любви...
На меня посмейтесь, дальние мои!
Нищ и светел, прохожу я и пою, –
Отдаю вам светлость щедрую мою...[14]

Этой светлой примиренностью заканчивает поэт свою трагическую книгу, на которой он мог бы написать стихи Маллармэ:

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée –
Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée...

Я приношу тебе дитя Идумейской ночи,
Черное с окровавленным бледным крылом, лишенным перьев.[15]

«Стихотворения» Ивана Бунина
1903-1906. Изд. «Знания»

Когда ищешь примеров для освещения законов поэзии и искусства, то невольно обращаешься к французской литературе и к французской живописи.

Это не потому, что во французском искусстве была бы выражена полнее, чем где-либо, сущность человеческой души.

Наоборот – многое, что есть в нас, не только не выражено во французском искусстве, но даже органически недоступно восприятию латинского духа.

Нет, во французском искусстве есть всегда геометрическая упрощенность построений, которая облегчает задачи расчленения родов в искусстве; есть математическая схема, дающая строгий логический рисунок. Поэтому к французскому искусству мы прибегаем, как к школе.

Среди французских поэтов XIX столетия вполне точно наметились две группы: поэты-живописцы и поэты-музыканты.

Поэты романтической школы были живописцами. Музыки они не понимали и не любили.

«Из всех шумов музыка – это шум, наиболее неприятный и наиболее дорогой», – говорил, как передает легенда, Теофиль Готье. Но это не помешало ему (а может, даже и помогло) быть авторитетным музыкальным критиком.

Виктор Гюго мыслил образами. Представлявшуюся ему картину природы он искал раньше в быстром эскизе, сделанном тушью и кистью, а после облекал ее в слова.

Его литературные произведения можно шаг за шагом проследить в его рисунках.

Поэты «Парнаса» – Леконт де Лиль, Эредиа довели точность красочных свойств слова до крайних пределов.

Они писали густыми эмалевыми красками, подобными краскам Гюстава Моро.

Неведение музыки продолжалось до символистов.

Малларме и Верлэн поставили перед поэзией музыкальные задачи.

Малларме говорил:

«В наше время симфония заменила фреску».

Верлэн не любил рифмы, которую довели до совершенства Гюго и парнасцы.

Р. де Гурмон говорит про Гюго:

«Он берет два слова, далекие по значению, ударяет их друг об друга, как кимвалы. И этим достигает смутного и величественного смысла».

А Верлэн говорил:

«Рифму, как пятикопеечную игрушку, надо выбросить за окно».

Символисты всю гармонию стиха из окончаний перенесли внутрь, создали сложную игру ассонансов, и естественно возник свободный стих.

В России это движение не было так раздельно.

И пластическая и звуковая сторона стиха развивалась одновременно.

Но музыка стиха лежит больше в характере русского языка, чем французского.

Поэтому инструментальная теория стиха, созданная Рене Гилем, осталась теорией во Франции, а в России эти же идеи стали давно сущностью стиха, не будучи формулированы ни в одной теории.

Это все вспоминается при чтении новой книги стихов И. Бунина.

Вся громадная работа музыкальных завоеваний в области русского стиха совершенно чужда ему.

Будучи истинным и крупным поэтом, он стоит в стороне от общего движения в области русского стиха.

У него нет ритма, нет струящейся влаги стиха.

Стихи его, как тяжелые ожерелья из неровных кусочков самоцветных неотшлифованных камней.

Он рубит и чеканит свой стих честно и угрюмо.

Его мысль никогда не обволакивается в законченную и стройную строфу. Он ставит точку посреди стиха, подсекает полет ритма в самом размахе.

Но с другой стороны, у него есть область, в которой он достиг конечных точек совершенства.

Это область чистой живописи, доведенной до тех крайних пределов, которые доступны стихии слова.

Большую часть книги занимают стихотворения, очень близкие тому тонкому и золотистому, чисто левитановскому письму, которым нам давно знаком автор «Листопада»:

Застят ели черной хвоей запад,
Золотой иконостас заката.[1]

Но наравне с этой светлою и ясною грустью русского пейзажа у Бунина есть живопись ночная, хмурая, в темных тонах прозрачного хрусталя, налитого талой водой.

Драгоценность книги Бунина – небольшая поэма «Сапсан». Поэма угрюмой зимней ночи – русской ночи. Это чистая, строгая живопись. Штрих за штрихом, тон за тоном –

точно тяжелые свинцовые капли черного ночного дождя. Ни одной яркой краски, ни одного сияющего слова, но каждое слово полно неумолимой верности и точности. И из-за слов встает огромная мистическая неизбежность пустынной ночи.

Человек убил стервятника – сапсана. К нему стал ходить волк.

Быть может, он сегодня слышал,
Как я, покинув кабинет,
По темной спальне в залу вышел,
Где в сумраке мерцал паркет,
Где в окна небеса синели,
А в черном небе четко встал
Чернозеленый конус ели
И острый Сириус блистал?..
...В безлюдье на равнине дикой
Мы оба знали, что живем
Ее таинственной, великой,
Зловещей чуткостью – вдвоем...
. . . . И одной
Обречены печальной доле:
Стеречь друг друга в час ночной...[2]

Эта поэма как черный ствол одинокого дерева, с трагическим величием поднимающего свои короткие обнаженные ветви к серому небу. Остальные стихотворения – как опавшая разноцветная листва у его подножья.

Большую часть книги занимают стихотворения восточные. Тут есть металлическая пышность и четкость сонетов Эредиа и та яркость красок, соединенная с законченностью пятен, которая поражает в константинопольских картинах Бревгинга. Но это все (несмотря на все живописные достоинства письма) восток внешний, восток форм и костюмов, тот стиль, который хочется назвать французским термином «orientale».

И только одно стихотворение из всей этой серии проникнуто для нас истинным откровением восточной души: это «Пастухи пустыни». В нем есть такие величественные, полные успокоением пустыни стихи:

Мы проводим солнце. Обувь скинем.
И свершим под звездным темно-синим
Милосердным небом свой намаз.
Пастухи пустыни, что мы знаем!
Мы как сказки детства вспоминаем
Минареты наших отчих стран.
Разверни же, Вечный, над пустыней
Не вечерней тверди темно-синей
Книгу звезд небесных – наш Коран![3]

У Бунина нет корней в современной русской поэзии. Он стоит в стороне и ничем ей не обязан. Но у него есть глубокая органическая связь с русской прозой: с пейзажем Тургенева и с описаниями Чехова.[4] Точно эта школа интимного пейзажа захотела сжаться, отчеканиться, закристаллизоваться в стихе Бунина. И если мы не находим в нем плавного струящего ритма, которым живут современные русские поэты, то в его прерывистости и неторопливости бесспорно получил стихотворное обобщение многоголосый ритм тургеневских и чеховских описаний.

«Елеазар», рассказ Леонида Андреева
(«Золотое Руно»)

После трех дней пребывания во гробе Елеазар был воскрешен Христом. Разрушительная работа смерти над трупом была приостановлена, но не уничтожена. Густая землистая синева лежала под глазами и во впадинах щек. У выросших в могиле ногтей синева становилась багровой и черной. Кое-где лопнула вздувшаяся кожа. На этих местах остались тонкие красноватые трещины, блестящие, точно покрытые прозрачной слюдой. Раздутое в могиле тело сохранило страшные выпуклости, за которыми чувствуется зловонная влага разложения.

Те слова, которые он изредка произносил, были самые простые слова, столь же лишенные содержания и глубины,

как те звуки, которыми животное выражает боль, удовольствие, жажду и голод.

Тяжелым вздутым трупом, в котором приостановились работы разложения, облеченный в праздничные одежды жениха ходил Елеазар между людьми, и все с ужасом отстранялись от него, от мертвеца, вышедшего из могилы. Странную силу получил взгляд его тяжелых и пустых глаз. Того, кто встречался с его взглядом, охватывало тупое равнодушие смерти, вязкая ленивая скука, и он спокойно начинал умирать, умирать долгими годами, как дерево, молчаливо засыхающее на каменистой почве.

Дети не были подвергаемы этой силе. Они не боялись Елеазара, но и не смеялись над ним, как смеются над несчастными.

Когда багрово-красный, расплющенный шар опускался к земле, он уходил в пустыню и шел прямо на солнце. Те, кто пытались преследовать его, неизгладимо запечатлели в памяти черный силуэт высокого, тучного человека на красном фоне огромного сжатого диска. Образ черного на красном оставался в мозгу и не уходил. То, что давал Елеазар, было неизгладимо и забывалось только со смертью.

Те из пораженных взглядом Елеазара, которые еще имели охоту говорить, – так передавали чувства свои:

«Все предметы становились пусты, легки и прозрачны.

Тьма, что объемлет все мирозданье, не рассеивалась ни солнцем, ни звездами.

Все тела проникала она, и железо, и камень, и одиноки становились частицы тел, потерявшие связь; и в глубину частиц проникала она, и одиноки становились частицы частиц.

Не стало времени, и сблизилось начало вещи с концом ее.

Еще только рождался человек, а над головою его зажигались погребальные свечи и уже тухли они, и уже пустота становилась на месте человека и погребальных свечей».[1]

Божественный Август пожелал видеть Елеазара и призвал его к себе. Елеазара привезли в Рим, облекли его в новые свадебные одежды и, чтобы смягчить тяжелое впечатление, которое производила наружность его, подстригли его бороду,

набелили руки, нарумянили щеки и по чистому фону искусно провели морщинки добродушного смеха.

– Не поднимай на меня взоров своих! – сказал Август Елеазару: – Я хочу рассмотреть тебя, прежде чем превращусь в камень.

Август был обманут искусной подделкой, хотя взгляд имел проницательный.

– На вид ты не страшен, почтенный старичок. Тем хуже для людей, когда страшное принимает такой почтенный и приятный вид. Ты лишний здесь. Ты жалкий остаток, недоеденный смертью, и внушаешь людям отвращение к жизни. Твоя правда подобна ржавому мечу убийцы, и я предам тебя казни. Теперь взгляни на меня.

Мягок и нежно-чарующ был взгляд Елеазара. Не ужас, а тихий покой обещал он. Все крепче становились нежные объятия его, чьи-то тупые кости коснулись сердца и вяло погрузились в него. Остановилось время, и страшно сблизилось начало каждой вещи с концом ее. Как призрачные великаны, быстро падали и исчезали в пустоте города, государства и страны, и равнодушно глотала их, не насыщаясь, черная утроба Бесконечности.

Но Август, в котором была сосредоточена вся сила великого Рима, овладел собой и поборол смерть. Но казнить Елеазара он не решился.

Он приказал выжечь ему глаза каленым железом и отвести его обратно в пустыню. Проклятое знание Елеазара было загнано теперь в самую глубину его черепа.

Тучный и слабый, натыкался он на камни пустыни, тяжело подымался и снова шел. И на красном пологе зари его черное туловище и распростертые руки давали чудовищное подобие креста.

Таково в очень кратких словах и в самых существенных деталях своих содержание нового рассказа Леонида Андреева, напечатанного в «Золотом руне».

Если не ошибаюсь – воскрешенный Лазарь как символ безнадежности загробного познания был впервые создан в европейской литературе Дьерксом, нынешним французским

«prince de poètes»,* унаследовавшим после смерти Малларме престол Виктора Гюго, Леконта де Лиля и Верлэна.[2]

Этот уединенный и замкнутый поэт известен большой публике исключительно как автор поэмы «Lazare», которая на русском языке была переведена Евгением Дегеном в его статье «Два парнасца», напечатанной в «Мире Божьем».[3]

Рассказ Леонида Андреева представляет развитие поэмы Дьеркса.

Вот некоторые из строф этой поэмы, которые хочется сопоставить с «Елеазаром».

И Лазарь пробудился на голос Иисуса.
Бледный, единым усилием приподнялся он во мраке
И вышел, путаясь в своих могильных повязках,
И пошел, глядя прямо перед собой – угрюмый и одинокий.
Угрюмый и одинокий ходил он с тех пор по городу,
Как бы ища нечто, чего не мог найти,
Подобно слепому, натыкаясь на каждом шагу
На тщетные явления жизни и на рабскую суету.
Его лоб светился бледностью трупа.
Глаза не вспыхивали беглым пламенем. Его зрачки,
Зревшие сияние вечного света,
Казалось, не могли смотреть на этот мир.
И шел он, слабый, как ребенок, зловещий,
Как безумец. Толпа издали расступалась пред ним.
Никто не решался заговорить с ним, и бродил он по воле случая
Похожий на человека, задыхающегося в ядовитом воздухе;
Не понимая больше ничего на житейской суете
Земли. Погруженный в свою несказанную грезу,
Сам ужаснувшись своей стращной тайны,
Он уходил и приходил, храня безмолвие.
Иногда он содрогался, как бы охваченный лихорадкой,
И, желая говорить, простирал руку.
Но перст невидимый замыкал на устах его
Неведомое слово последнего «Завтра!»
И дети, и взрослые, и старики – все в Вифании
Боялись этого человека. Он проходил, одинокий и угрюмый,
И застывала кровь в жилах самых храбрых
Перед смутным ужасом, парившим в глубине его глаз.

---

* «королем поэтов» (*фр.*).

А! Кто сможет поведать нам человеческое страдание твое?
Ты, вышедший из могилы, откуда никто не выходит!..
...Мог ли ты причаститься снова забот этого мира,
Ты, постигший истины, запрещенные смертным!
О, сколько раз в тот час, когда тень наполняет небосвод,
Вдали от живых, чернея на золотом фоне неба
Своей громадной фигурой с распростертыми руками,
Ты призывал по имени Ангела, миновавшего тебя.

Мне кажется, что Леонид Андреев в своем «Елеазаре» хотел ответить на вызов Дьеркса: «Кто сможет поведать нам нечеловеческое страдание твое, о ты, вышедший из могилы?»

Он удержал все основные черты, данные Дьерксом, и его равнодушие к тщетной суете жизни, и его таинственное молчание, и даже силуэт Елеазара на фоне заката: «черное туловище и распростертые руки, которые давали чудовищное подобие креста». Некоторые же подробности он преувеличил до ужасающего кошмара, и из того «смутного ужаса, паривщего в глубине глаз Елеазара, от которого леденела кровь в жилах самых храбрых», он создал мертвую голову Медузы, которая взглядом своим убивает все живое.

Елеазар Дьеркса сохраняет туманную красоту поэтического символа: великую тоску поэта по вечным тайнам иного мира. Его Лазарь видел свет вечный, и его глаза больше не могли смотреть на этот мир. Однажды прозревший дух снова ослеп. Вот трагедия дьерксовского Лазаря.

И песни небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.[4]

Или, как говорит Эвридика Орфею в стихотворении В. Брюсова:

Ах! что значат все измены
Знавшим тайну тишины!
Что весна, – кто видел севы
Асфоделевой страны![5]

У андреевского Елеазара нет ничего этого. По ту сторону он ничего не видел, и ему нечего рассказать о тайнах иного

мира, если бы он и мог говорить. Это просто труп, в котором приостановлен процесс разложения. Ужас андреевского рассказа зародился в анатомическом театре, а не в трагедии человеческого духа.

Чудо воскресенья, совершившееся над Елеазаром, является не радостным евангельским обетом, а какой-то диаболической силой, которая трупу вернула жизненную силу, но не могла вселить в него отлетевший дух.

Рассказывается некий медицинский случай, аналогичный «Случаю с г-ном Вальдемаром» в рассказе Эдгара По, в котором сила магнетизера приостанавливает действие смерти на физическую оболочку человека и мертвому телу оставляет способность речи. Когда же через несколько месяцев над трупом производят разрешающие пассы, то труп тут же разлагается и расплывается под руками гипнотизера.[6]

И академично-трагический Лазарь Дьеркса, и карикатурно-чудовищный Елеазар Леонида Андреева несут в себе какое-то оскорбительное кощунство.

Где же Христос? – хочется спросить и того и другого.

Как бы ни смотреть на Евангелие от Иоанна, принимая его как книгу божественную или как гениальную мистическую поэму, – образ воскресшего Лазаря для нас неразделен с чудом Христа. Для неверующего так же, как и для верующего, в таком трактовании Лазаря кроется нечто оскорбительное.

Поверим ли мы в чудо, совершенное над Лазарем, как обетование и прообраз воскресения или примем толкование гностиков,[7] утверждавших, что Лазарь – это сам евангелист Иоанн и что смерть его – это символическое описание его посвящения в христианские мистерии, главный акт которых состоял в трехдневном пребывании во гробе и духовном воскресении. Образ Лазаря, которому Христос сказал: «Я – воскресение и жизнь», настолько связан с самим Христом, что художественная правда требует, чтобы описанная нам трагедия его последующей жизни была так или иначе связана с воскресением самого Христа.

Внутреннее чувство еще может принять театральные жесты Лазаря, «очи которого не могли забыть сияния вечно-

го света», и совершенно отказывается оправдать этот полусгнивший труп, сорвавшийся с какого-то дьявольского маскарада в своей пестрой свадебной одежде.

Леонид Андреев напоминает мне одновременно двух германских художников: Матиаса Грюневальда и Франца Штука.

Матиас Грюневальд, кольмарский мастер XVII века, которого в настоящее время ставят наравне с Дюрером[8] и Гольбейном,[9] писал картины страстей Христовых,[10] на которых изображение изуродованного и разлагающегося тела доведено до конечных граней реализма. С пронзительной четкостью выписывал он синеватые, багровые, обветренные раны на ногах и на ладонях, синие следы бичевания, запекшиеся язвы тернового венца, зеленоватые и коричневые слои разлагающегося мяса и окостеневшие пальцы. И в то же время он был настолько живописцем, что из этих картин гниения, от которых веет трупным запахом, он создавал дивные колоритные симфонии. В своих картинах он переживал свою собственную Голгофу. Его картины производят впечатление самобичевания. Это стигматы святого Франциска.[11] И каждая картина его говорит: «А все-таки тело воскреснет, ибо Я есмь Воскресенье и Жизнь». Точно такое же впечатление производят и жестокие «Распятия» испанских скульпторов.[12]

Леонид Андреев не с меньшим реализмом и не с меньшей жестокостью изображает смерть, которая является ему тоже в облике анатомического театра. Тот же трупный запах витает и над его «Красным смехом», и «Жизнью Василия Фивейского», и «В тумане», и «Елеазаром». Но за анатомическим театром у него нет никаких дорог. Художник не имеет права безнаказанно и бессмысленно истязать своего читателя. В художественном произведении всегда должно быть внутреннее равновесие. Всякий ужас допустим, но он должен быть оправдан внутренним чувством, как у Матиаса Грюневальда или в том стихотворении Некрасова, которое было им написано по возвращении с похорон Добролюбова:

Схоронен ты в морозы трескучие,
Жадный червь не коснулся тебя...

...Только стали длинней и белей
Пальцы рук на груди твоей сложенных,
И сквозь землю проникнувшим инеем
Убелил твои кудри мороз.
Да следы положили чуть видные
Поцелуи суровой зимы
На уста твои плотно сомкнутые
И на впалые очи твои.[13]

Здесь есть полное ощущение смерти и трупа, но примиренное торжественною грустью успокоения.

Леонид Андреев же дает только ужас трупа, идея же смерти совершенно чужда ему. Он оскорбляет таинство смерти.

И тут начинается сходство Леонида Андреева с Францем Штуком,[14] развязным и размашистым живописцем, который из тонких бёклиновских проникновений[15] и модного декадентства создал производство en gros* блестящих и наглых полотен, бьющих сильно по нервам, ослепляющих своим шиком и оскорбляющих мещанский вкус европейской публики как раз в меру для того, чтобы заставить всех уверовать в свою гениальность.

Леонид Андреев, конечно, не имеет ни развязности, ни наглости Франца Штука. Но и в дурном вкусе, и в отсутствии меры, и в выборе тем и у него, и у другого есть много общего. Оскорбления, получаемые от того и от другого, очень похожи.

У Леонида Андреева совершенно нет той внутренней логики, которая должна лежать в основе каждого фантастического произведения, чтобы оно было убедительным. Эта логика в высшей степени есть у Эдгара По, Вилье де Лиль-Адана и Уэльса.

Описывая состояние тех, которые были омертвлены взглядом Елеазара, Л. Андреев дает описание той области естества, которая в средневековой магии была известна под именем астрального мира.

В этой области время перестает быть потоком, уносящим человеческое сознание вместе с собой, а становится

* оптом (*фр.*).

неподвижным измерением – тем, что для нас теперь пространство.

Текучая последовательность разрозненных мгновений, сменяющихся с момента рождения до момента смерти, в астральном мире становится непрерывной цельностью. Человек в момент перехода в этот мир сразу сознает всю свою жизнь от рождения и до смерти как единое тело свое.

«И не стало времени, и сблизилось начало вещи с концом ее: еще только строилось здание и строители еще стучали молотками, а уж виднелись развалины на месте его и пустота на месте развалин. Еще только рождался человек, а над головой его зажигались погребальные свечи, и уже тухли они, и пустота становилась на месте человека и погребальных свечей».

В словах этих есть внутреннее противоречие.

Если мы примем это душевное состояние как пространственное представление об остановившемся времени, то не может возникнуть ужаса равнодушия и пустоты, в котором хочет убедить нас Л. Андреев, ибо подобно тому как весь физический мир покоится во времени, точно так же время, как в колыбели, покоится в нашем самосознании. В самосознании же человек находит не ужас тщетности и пустоты, а полноту чувства и жизни.

Если же понять слова Л. Андреева более буквально, то этот ужас, по его мнению, заключается в усилении темпа времени. Ускорение же течения времени, как чувствовал не раз каждый, логически связано с интенсивностью и полнотой жизни. Психологические возможности, вытекающие из гипотезы об ускорении времени, можно найти блестяще изложенными в рассказе Уэльса «Ускорители времени».[16]

Способность предвиденья таит в себе глубочайшие ужасы. Но они кроются не в ином способе воспринимать явления, происходящие во времени.

Несколько лет назад на меня произвела очень глубокое впечатление действительная история одной женщины, которая страдала особого рода ясновидением. Она видела за несколько часов, несколько минут вперед все мелкие, самые обыкновенные и будничные события своей жизни. Все мело-

чи были ей известны заранее. Она страдала от этого невыносимо и несколько раз покушалась на самоубийство. Ее предвиденья прекращались только во время ее беременности, но с рождением ребенка возобновлялись, усугубляясь еще тем, что она знала за несколько часов вперед не только каждое свое движение, но и каждый момент в жизни своих детей и близких.

Ей удалось умертвить себя. В письме, оставленном на имя своего врача, она писала: «Вы никогда не стали бы удерживать меня от самоубийства, если бы знали всю муку моей жизни. Я живу все время отделенная от мира людей, но в нем. Я знаю и вижу чужие радости и страдания, но сама лишена их. Я давно умерла и только случайно осталась среди живых».

В этом психиатрическом факте я вижу весь тот ужас, который Л. Андреев хотел и не смог передать в своем Елеазаре.

Неизбежное знание всех мелочей и случайностей жизни за несколько часов, за несколько дней до их осуществления может убить жизненную волю человека. Но видеть человека одновременно рождающимся младенцем и умирающим стариком – это не ужас, а мудрость, и в таком созерцании таятся все истинные радости познания.

Л. Андреев построил свой ужас времени на том, что называется «дурной бесконечностью», т.е. на беспрерывном повторении одного и того же. «Дурная бесконечность» была бы невыносима для человеческого познания, если бы в человеке, познавшем ее количественно, этим самым не раскрывался внутренний путь в новую бездну – в новое измерение.

Так пространственная бесконечность была бы для нас невыносима, если бы у нас не было представления о времени, которое позволяет нам двигаться в пространстве.

Точно так же невыносимая для слепого ума бесконечность во времени примиряется в самосознании человека, которое позволяет ему двигаться по всему пространству времени силою своих воспоминаний.

Тот ужас, который лучился из глаз Елеазара, – не ужас, а освященный дар, высшая интеллектуальная радость человека.

Л. Андреев стоял на верной дороге в своем наблюдении над свойствами предвиденья, но со штуковской размашистостью из предвиденья на несколько часов вперед он сделал предвиденье всей вечности, и получилась бутафорская и смешная ложь.

Талант Леонида Андреева представляется мне в виде тысячегранного глаза мухи. В тысяче различных обликов, тысячью граней своего зеркала четко отражает он остроту действительности.

Но это полное тысячегранное восприятие рождает в нем только одну эмоцию ужаса и бессмысленности. Его глаз не соединен с его самосознанием.

Поэтому и «Елеазар», и «Красный смех», и «Жизнь Василия Фивейского» производят впечатление богохульства.

Богохульства, но не богоборства.

Богоборцы – титаны, которые громоздят Оссу на Пелион,[17] чтобы низвергнуть олимпийских богов и самим стать на их место.

Богоборец тот, кто низвергает бога во времени во имя иного бога, носимого им в душе, во имя того бога, про которого сказано:

«Я – твой бог, и да не будет тебе иных богов кроме твоего Я».

«Не сотвори себе кумира ни на небесах, ни на земле».

Слепая же тварь Божия, не постигающая законов мира и законов познания, бунтуя против них, не богоборствует, а богохульствует.

Алексей Ремизов. «Посолонь»

Изд. «Золотого Руна». 1907 г.

«Посолонь» – книга народных мифов и детских сказок. Главная драгоценность ее – это ее язык. Старинный ларец из резной кости, наполненный драгоценными камнями. Сокровища слов, собранных с глубокой любовью поэтом-коллекционером.

«Вы любите читать словари?» – спросил Теофиль Готье молодого Бодлэра, когда тот пришел к нему в первый раз.

Бодлэр любил словари, и отсюда возникла их дружба.

Надо любить словари, потому что это сокровищницы языка.

Слова от употребления устают, теряют свою заклинательную силу. Тогда необходимо обновить язык, взять часть от древних сокровищ, скрытых в тайниках языка, и бросить их в литературу.

Надо идти учиться у «московских просвирен»,[1] учиться писать у «яснополянских деревенских мальчишек»[2] или в те времена, когда сами московские просвирни забыли свой яркий говор, а деревенские мальчишки стали грамотными, идти к словарям, летописям, областным нарсчиям, всюду, где можно найти живой и мертвой воды, которую можно брызнуть на литературную речь.

В «Посолонь» целыми пригоршнями кинуты эти животворящие семена слова,[3] и они встают буйными степными травами и цветами, пряными, терпкими, смолистыми...

Язык этой книги как весенняя степь, когда благоуханис, птичий гомон и пение ручейков сливаются в один многочисленный оркестр.

Как степь, тянется «Посолонь» без конца и без начала, меняя свой лик только по временам года, чередующимся по солнцу и от «Весны красны»[4] переходя к «Лету красному»,[5] сменяясь «Осенью темной»,[6] замирая «Зимой лютой».[7]

И когда приникнешь всем лицом в эту благоухающую чащу диких трав, то стоишь завороженный цветами, как «Chevalier des Fleurs»,* зачарованным ухом вникая в шелесты таинственных голосов земли.

Ремизов ничего не придумывает.[8] Его сказочный талант в том, что он подслушивает молчаливую жизнь вещей и явлений и разоблачает внутреннюю сущность, древний сон каждой вещи.

Искусство его – игра. В детских играх раскрываются самые тайные, самые смутные воспоминания души, встают лики древнейших стихийных духов.

Сам Ремизов напоминает своей наружностью какого-то стихийного духа, сказочное существо, выползшее на свет из

* «Кавалер цветов» (*фр.*).

темной щели. Наружностью он похож на тех чертей, которые неожиданно выскакивают из игрушечных коробочек, приводя в ужас маленьких детей.

Нос, брови, волосы – все одним взмахом поднялось вверх и стало дыбом.

Он по самые уши закутан в дырявом вязаном платке.

Маленькая сутуловатая фигура, бледное лицо, выставленное из старого коричневого платка, круглые близорукие глаза, темные, точно дырки, брови вразлет и маленькая складка, мучительно дрожащая над левою бровью, острая бородка по-мефистофельски, заканчивающая это круглое грустное лицо, огромный трагический лоб и волосы, подымающиеся дыбом с затылка, – все это парадоксальное сочетание линий придает его лицу нечто мучительное и притягательное, от чего нельзя избавиться, как от загадки, которую необходимо разрешить.

Когда он сидит задумавшись, то лицо его становится величественно, строго и прекрасно. Такое лицо бывало, вероятно, у «Человека, который смеется»,[9] в те мгновения, когда он нечеловеческим усилием заставлял сократиться и застыть искалеченные мускулы своего лица.

Ремизов сам надел на свое лицо маску смеха, которую он не снимает, не желая испугать окружающих тем ужасом, который постоянно против воли прорывается в его произведениях.

Особенно в старых его вещах – в романе «Пруд»,[10] который был напечатан в «Вопросах Жизни», и в рассказе «Серебряные ложки» в «Факелах».[11]

Он строго блюдет моральную заповедь Востока, которая требует улыбаться в моменты горя и не утруждать сострадание окружающих зрелищем своим страданий.

Голос его обладает теми тайнами изгибов, которые делают чтение его нераздельным с сущностью его произведений. Только те могут вполне оценить их, кому приходилось их слышать в его собственном чтении. В печати это только мертвые знаки нот. О таких цветах, распускающихся в столетие раз, память хранит воспоминания более священные, чем о книгах, которые всегда можно перечесть снова.

Когда поэту приходится в жизни заниматься делом, ничего общего не имеющим с внутренней сущностью его души, когда обстоятельства жизни заставляют Спинозу шлифовать стекла, утонченнейшего поэта А. Самэна, чья душа была «Инфантой в пышном платье»,[12] служить приказчиком в одном из больших парижских магазинов, Малларме быть учителем английского языка, а Ламартина – президентом французской республики, это производит на меня такое впечатление неизъяснимого оскорбления, как тогда, когда Ремизов, блестящий ювелир русской речи, занимается статистикой грудных детей, заполняя кусочки разграфленного картона своим изысканным почерком XVII века. Как Лев Николаевич Мышкин, Ремизов любит почерк.[13] Он ценит, собирает и копирует старые манускрипты и пишет рукописи свои полууставом, иллюминируя заглавные буквы, что придает внешности их не меньшую художественную ценность, чем их стилю.

Но то, что он занимается статистикой грудных младенцев, это даже гармонирует со всей его сказочной фигурой. Кажется, что он, как его «Кострома» – «знает, что в колыбельках деется, и кто грудь сосет, и кто молочко хлебает, зовет каждое дитё по имени и всех отличить может».[14]

Его письменный стол и полки с книгами уставлены детскими игрушками. Белая мышка-хвостатка стережет шкатулку. А в шкатулке хранится колдовской платок. «Махнешь им, а за спиной озеро встанет». Платок шелковый, полуистлевший от времени, точно из паутины сотканный. Вылинявший пурпур с черным.

На желтых кожаных переплетах старопечатных книг сидят две белки-мохнатки «и орешки щелкают».

Около чернильницы стоит глиняная курица с глупым и растерянным лицом: «Не простая курица – троецыпленница – трижды сидела на яйцах, три семьи вывела: пятьдесят пар кур, шестьдесят петухов».[15]

На картонке сидит Зайчик Иваныч: одно ухо опущено и одним глазом глядит, «все о каких-то лисятах вспоминает... Он ли их съел, они ли его детей слопали – понять мудрено».[16]

«А вот это Наташин медведь[17] – Наташа-то уехала, он и голову опустил. А раньше он все с ней был и в ванне с ней вместе купался. Лапы-то у него передние и отмокли. А вот здесь в брюхе у него веретено. Им Наташа уколется, когда ей будет шестнадцать лет, и заснет на три года».

Детские игрушки – это древнейшие боги человечества.

Рукой первобытного дикаря были они вырезаны из обрубка дерева. Воцарились олимпийские боги, но они остались жить около человеческого очага и стали домашними ларами и пенатами.

Когда же пришло христианство и олимпийцы обратились в демонов, а античные боги второго порядка перешли в католических святых, то эти древнейшие божества, прижившиеся около человеческого очага подобно домашним животным – кошкам и собакам, остались по-прежнему на своих местах и стали игрушками для детей. Для взрослых это кусочки раскрашенного дерева или клубки зашитых тряпок, хранящие слабое символическое подобие человеческого лика или звериной морды, но для детей они сохранили всю свою божественную силу творчества и власти, и как только наступает таинство игры, они, как древле, творят марева и иллюзии, охватывающие душу ребенка, но недоступные оку взрослого человека.

Игрушки до сих пор остались богами домашнего очага; нет очага в том доме, где не видно детских игрушек, этих истинных пенатов-покровителей.

У домашнего очага Ремизова эти грубо сделанные игрушки: глиняные курицы, войлочные зайцы, деревянные медведи и картонные мыши, действительно остаются богами, сохранившими свою древнюю власть над миром явлений, и от них возникают его художественные произведения.

«Идешь по улице и видишь: мужик шерстяных зайцев по гривеннику продает. Купишь этого зайца, а он тебе про себя таку-ую историю расскажет».

Безжалостно должна была жизнь преследовать человека для того, чтобы его заставить искать покрова и защиты у этих древних загнанных богов, которые в благодарность открыли ему так много первозданных мифов и первобытных тайн,

скрытых в человеческом слове. И сам Ремизов напоминает всем существом своим такого загнанного, униженного бога, ставшего детской игрушкой.

Трагически звучит его посвящение «Посолони», «Наташе»:

Засни, моя девочка милая!
В лес дремучий по камушкам мальчика-с-пальчика,
Накрепко за руки взявшись и птичек пугая,
Уйдем мы отсюда, уйдем навсегда...
...Не мороз – это солнышко едет по зорям шелковым,
Скрипят его золотые большие колеса...
...Мимо на ступе промчится косматая ведьма,
Мимо мышиные крылья просвищут змия с огненной пастью,
Мимо за медом-малиной мишка пройдет косолапый...
Они не такие...
Не тронут...[18]

После старых реальных романов Ремизова, этих невыразимо мучительных издевательств над человеческой душой в «Пруде», «Часах»,[19] «Серебряных ложках», сказочная книга «Посолонь» со всеми ее чудовищами кажется отрадным отдохновением. «Они не такие, не тронут».

Для того, чтобы понять и оценить сказочную фауну «Посолони», необходимо дойти до истока каждого из мифов, собранных там. Надо познать первобытную реальность каждого из ее персонажей.

Но никто не сможет объяснить их лучше, чем сам Ремизов.

Что такое Калечина-Малечина?

«Калечина-Малечина это такая игра детская. Знаете – так перед вечером останешься один на дворе. А другие дети убежали. Смотришь, а из-под плетня пыльная палочка торчит. А это не палочка, а Калечины-Малечины нога. У ней одна нога деревянная и рука. Возьмешь ее на палец и спрашиваешь: “Калечина-Малечина, сколько часов до вечера?” А сам на одной ноге прыгаешь и считаешь. И никогда больше шести не сочтешь. Тут она с пальца спрыгнет и юркнет снова в плетень».[20]

Из этого истока создалась поэма о Калечине-Малечине.

Курица со двора...
Калечина в ворота!
Заберется Малечина в гибкий плетень,
Тоненько комариком песню заведет,
Ждет:
Не покличет ли кто Калечины погадать о вечере?
У Калечины одна деревянная нога,
У Малечины одна деревянная рука,
У Калечины-Малечины один глаз –
Маленький, да удаленький.
Калечина-Малечина,
Сколько часов до вечера?
Скок Калечина-Малечина с плетня,
Подберется вся – прыг-прыг-прыг –
Раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь...
Да юрк в плетень. Пригорюнится,
Тоненько комариком песенку ведет,
Ждет:
Не покличет ли кто Калечины погадать о вечере?
У Калечины семь братов –
У Малечины семь ветров,
А восьмой-неродной – вихорь витной –
Миленький, да постыленький.
Калечина-Малечина,
Сколько часов до вечера?
Вечером врывается, крутит вихрь в лесу,
Вечером Калечине весело в виру.
Ночка по небу лучинки зажжет,
Темная, темную нитку прядет...
Курица в ворота,
Калечина со двора.[21]

(«Курица важная птица. Видали вы, как курица вечером домой возвращается и с какой важностью сквозь ворота проходит?»).

«Чучело-Чумичело? А это он в печных трубах живет. Отдушник раскроешь, а оно оттуда вдруг и вывалится. Длинное, длинное. А головы нет. Потеряло... А шею себе мышиною мазью мазало. Так у него на месте головы маленькая мышиная головка выросла и глазки мышиные».

В «Купальских огнях» развертывается целый шабаш этих стихийных духов.

«Дикая кошка – желтая иволга – унесла на клюве вечер за шумучий бор, там разорила гнездо соловью, села ночевать под черной смородиной»...[22]

...Криксы-Вараксы скакали из-за крутых гор, лезли к попу в огород, оттяпали хвост попову кобелю, затесались в малинник, там подпалили хвост, игрались хвостом...[23]

...Выползала из-под дуба-сороковца, из-под ярого руна сама змея Скарапся, переваливаясь, поползла на своих гусиных лапах, лютые все двенадцать голов – пухотные, рвотные, блевотные, тошнотные, волдырные и рябые, катились месяцем. Скликнула, созвала Скарапея своих змей, змеенышей, и они, домовые, полевые, луговые, лозовые, подтынные, подрубежные – с подкалинового пня приползли из своих нор.[24]

...Купальская ночь колыхала теплыми звездами, лелеяла.

И бродили по ней нагие бабы, – глаз белый, серый, желтый, зобатый – худые думы, темные речи.

А у Ивана царевича в высоком терему сидел в гостях поп Иван, судили, рядили, как русскому царству быть, говорили заклятские слова; заткнув ладонь за семишелковый кушак, играл царевич насыпным перстеньком, у Ивана попа из-под ворота торчал козьей бородой чертов хвост.

«– Приходи вчера!* – улыбался царевич».[25]

В этой неожиданной картине, точно освещенной синим трепетом ужаса, дикого разгула нечистой силы, в этом Иване царевиче, который судит да рядит с попом Иваном в купальскую ночь о том, как русской земле быть, чувствуется какое-то молниеносное напоминание о «Бесах» Достоевского.

Иван царевич еще раз появляется в «Посолони» и опять в таком же зловещем синеватом пламени далеких зарниц, также напоминая чем-то фигуру Николая Ставрогина, только перенесенную в реальный мир стихийных духов из фантастической бреди русской политической жизни.

«Ночь темная» – это пустынная поэма холодной осенней ночи и пронзительного ветра.

---

* Заклинательная форма – чтобы не случилось.

«Не в трубы трубят, – свистит свистень, шумит ветер, усбушевался: так не шумели листьями липы, так не мели метлами ливни. Хунды шуршали под крышей. Не гавкала старая шавка, свернувшись, хоронилась в сторожке у седого Шандыря, – Шандырь-шептун пускал по ветру нашепты, сторожил от башни злых хундов».[26]

А в башне сидит царевна Капчушка, а против нее Иван царевич. У царевны Капчушки от радости только глазки сверкают, а за шумом и непогодой не слышно, сказал ли царевич хоть слово.

«Ждали царевича долго – не год и не два, темные слухи кутали башню: каркал Кок-Кокоряшка – умер царевич! – а вот и дождались, прилетел ясный сокол».[27]

«А ветер шумел и бесился, свистал свистень, сек тучи, стрекал звезду о звезду, заволакивал темно, гнул угрюмо, уныло густой сад – сухую былинку, колотил прутья о прутья».[28]

Казалось, что все погибло – Иван царевич за темными стенами – Ивана царевича повесили. Серый волк нес живую и мертвую воду, но и он лежит убитый у семи колов на Серебряном озере; убитому хвост отгрызли, а вода нетронутая стоит в хрустальных кувшинчиках.

У козы еще было средство спасти все положение вещей. Но коща пронюхала, отняла язык у козы.

«Онемела коза. Испугалась, бросила башню, ушла в горы. Черви выточили горы. Червей поклевали птицы. Птицы улетели. Нет козы».[29]

И едет мертвый Иван царевич с царевной Капчушкой на лошади.

Выглянет месяц – месяц на небе прядет, прядет. Мертвый живую везет. Проехали гремуч вир проклятый.

– Милая, – говорит, – моя, не боишься ли ты меня?

– Нет, – говорит, – не боюсь.

Проехали Чертов лог... У семи колов на Серебряном озере, где Серый лежит, как обернется царевич, мертвый – на месяце месяц.

– Милая, – говорит, – моя, не боишься ли ты меня?

– Нет...
А ночь темная, лошадь черная.
– Ам!!! – съел.[30]

Чары ужаса невольно заставляют дольше останавливаться на этих страшных рассказах «Посолони», хотя они не так характерны для этой книги, как вещи чистого фольклора, подобные «Костроме», «Кукушке», «Черному петуху», «Воробьиной ноге», «Бороде», «Троецыпленнице», «Бабьему лету» или грациозным детским сказкам, как «Зайчик Иваныч» и «Котофей Котофеевич».

Быть может, «Котофей Котофеич» это то, что я люблю больше всего во всей «Посолони».

«В некотором царстве, в некотором государстве, на высокой белой башенке, на самом на верху жила была зайка. В башенке горели огни, и было в ней светло, тепло и уютно. Лишь только солнце подымалось, приходил к зайке старый кот Котофей Котофеич. Впрыгивал на кроватку и бережно бархатной лапкой будил спящую зайку. Просыпались у зайки синие глазки, заплетала зайка свою светлую коску. Котофей Котофеич пел песни. Так день начинался. Зайка скакала, беленькая плясала. С ней скакала лягушка квакушка и две белки мохнатки. А гадкий зародыш садился на корточки в угол, хлопал в ладошки и звонил в серебряный колокольчик.

По праздникам из отдушника выползал кум Котофея Котофеича Чучело-Чумичело и до самого обеда ходил на голове перед зайкой. Зайка от хохота все животики себе надрывала.

А после обеда он усаживался на шесток с Котофеем Котофеевичем, и у них разговор начинался, все рассказывал о крысах, о мышах да о мышатах маленьких. Прислушивалась зайка, а понимать ничего не понимала.

Вечером Котофей Котофеевич охаживал кроватку, усатой мордочкой грел пуховую думку. Сон нагонял.

Зайка зевать начинала, просилась в кроватку.

Выползал из ямки червячок, рос червячок, распухал, надувался, превращался в огромного и страшного червя, по-

том опадал, становился маленьким, и опять червячком уползал к себе в ямку.

В окне показывался кучерище, подпирал кучерище скулы кулаками, ел зайкины игрушки.

Расплетала зайка свою светлую коску, скидывала с себя платьице и чулочки и бай-бай: прямо на пруд рыбку ловить.

Которые дети по ночам рыбку ловят, Буроба в мешок собирает».[31]

Сказка про зайку тянется долго, без конца, без начала, но с неослабевающим интересом, как те уютные, бесконечные сказки, которые дети рассказывают сами себе на ночь.

Зайка – это ремизовское Ewig weibliche* в своей детской ипостаси. Она чарует своей женственной и детской грацией и какой-то неизъяснимой подлинностью.

Призвание Ремизова быть сказочником-сказателем, ходить по домам, как делают это теперь уже многие сказочники в Англии и Америке, и, кутаясь в свой вязаный платок, рассказывать детям и взрослым своим таинственным, вкрадчивым голосом бесконечные фантастические истории про забытых и наивных человеческих богов. Его книги будут важны и ценны в русской литературе и без этого, но если он не станет настоящим бродячим сказателем своих историй, то он не последует своему истинному призванию.

Александр Блок. «Нечаянная Радость»

Второй сборник стихов. Изд. Скорпион. 1907

Мысленно пропускаю я перед собой ряд образов: лики современных поэтов: Бальмонт, Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов, Андрей Белый, Александр Блок – длинное ожерелье японских масок, каждая из которых остается в глазах четкостью своей гримасы.

Бальмонт со своим благородным черепом, который от напряжения вздыбился узлистыми шишками, с глубоким шрамом – каиновой печатью, отметившим его гневный лоб,

* Вечно женственное (*нем.*).

с резким лицом, которое все – устремленье и страсть, на котором его зеленые глаза кажутся темными, как дырки, среди темных бровей и ресниц, с его нервной и жестокой челюстью Иоанна Грозного, заостренной в тонкую рыжую бородку.

Вячеслав Иванов, несколько напоминающий суженностью нижней части лица, увенчанного лбом, черты Бальмонта. В глазах его пронзительная пытливость, в тенях, что ложатся на глаза и на впалости щек, есть леонардовская мягкость и талантливость. Длинные волосы, цветочными золотистыми завитками обрамляющие ровный купол лба и ниспадающие на плечи, придают ему тишину шекспировского лика, а борода его подстрижена по образцам архаических изображений греческих воинов на древних вещах.

У Валерия Брюсова лицо звериное – маска дикой рыси, с кисточками шерсти на ушах: хищный, кошачий лоб, убегающий назад, прямой затылок на одной линии с шеей, глаза раскольника, как углем обведенные черными ресницами; злобный оскал зубов, который придает его смеху оттенок ярости. Сдержанность его движений и черный сюртук, плотно стягивающий его худую фигуру, придают ему характер спеленутой и мумифицированной египетской кошки. Неуловимое сходство, которое делает похожей маску Вячеслава Иванова на маску Бальмонта, сближает лица Андрея Белого и Брюсова.

В Андрее Белом есть та же звериность, только подернутая тусклым блеском безумия. Глаза его, точно так же обведенные углем, неестественно и безумно сдвинуты к переносице. Нижние веки прищурены, а верхние широко открыты. На узком и высоком лбу тремя клоками дыбом стоят длинные волосы, образуя прическу «à la Antichriste».

Среди этих лиц, сосредоточенных в одной черте устремленности и страстного порыва, лицо Александра Блока выделяется своим ясным и холодным спокойствием, как мраморная греческая маска. Академически нарисованное, безукоризненное в пропорциях, с тонко очерченным лбом, с безукоризненными дугами бровей, с короткими вьющимися волосами, с влажным изгибом уст, оно напоминает строгую

голову Праксителева Гермеса, в которую вправлены бледные глаза из прозрачного тусклого камня. Мраморным холодом веет от этого лица.

Рассматривая лица других поэтов, можно ошибиться в определении их специальности: Вячеслава Иванова можно принять за добросовестного профессора, Андрея Белого за бесноватого, Бальмонта за знатного испанца, путешествующего инкогнито по России без знания языка, Брюсова за цыгана, но относительно Блока не может быть никаких сомнений в том, что он поэт, так как он ближе всего стоит к традиционно-романтическому типу поэта – поэта классического периода немецкой поэзии.

Стих Блока гибок и задумчив. У него есть свое лицо. В нем слышен голос поэта. Это достоинство редко и драгоценно. Сам он читает свои стихи неторопливо, размеренно, ясно, своим ровным, матовым голосом. Его декламация развертывается строгая, спокойная, как ряд гипсовых барельефов. Все оттенено, построено точно, но нет ни одной краски, как и в его мраморном лице. Намеренная тусклость и равнодушие покрывают его чтение, скрывая, быть может, слишком интимный трепет, вложенный в стихи. Эта гипсовая барельефность придает особый вес и скромность его чтению.

Блок напоминает старый, ныне вышедший из моды тип поэта-мечтателя. Острота жизненных ощущений, философская широта замыслов и едкая изысканность символической поэзии сделали этот тип отжившим и смешным. Сами слова – мечты и сны потеряли свою заклинательную силу и стали в поэзии прискорбными общими местами. Но для Блока и мечты и сон являются безвыходными состояниями духа. Его поэзия – поэзия сонного сознания.

В таком состоянии духа живут созерцатели, охваченные религиозной мечтой; так чувствовали себя испанские мистики XVII века, отдавшиеся культу Девы Марии, и средневековые трубадуры, посвятившие себя служению Прекрасной Даме.

Поэзия Блока и есть служение вечной женственности, кумир Прекрасной Дамы. Как сонамбула с закрытыми глазами и простертыми руками, он идет по миру и не находит. Мир для него страшен и раздроблен. Нормальное состояние души его формулируется в этих словах:

Словно что-то недосказано,
Что всегда звучит, всегда...
Нить какая-то развязана,
Сочетавшая года.[1]

Где живет Прекрасная Дама? В детском лепете звучит безнадежный ответ:

Разговаривают отец с дочерью:
Там весна... А ты зимняя пленница,
Бедная девочка в розовом капоре...
Видишь, море за окнами пенится?
Полетим с тобой, дочка, за море.
– А за морем есть мама?
– Нет.
– А где мама?
– Умерла.
– Что это значит?
– Это значит: вот идет глупый поэт:
Он вечно о чем-то плачет.
– О чем?
– О розовом капоре.
– Так у него нет мамы?
– Есть. Только ему нипочем: ему хочется за море,
Где живет Прекрасная Дама.
– А эта Дама – добрая?
– Да.
– Так зачем же она не приходит?
– Она не придет никогда.[2]

Все в мире неопределенно, все ускользает, расплывается и течет.

В мир приходит весна:

Постояла она у крыльца,
Поискала дверного кольца,
И поднять не посмела лица.

И ушла в синеватую даль,
Где дымилась весенняя таль,
Где кружилась над лесом печаль.[3]

А поэт ищет Прекрасную Даму и молится:

Ты в поля отошла без возврата –
Да святится имя твое...
...О, исторгни ржавую душу!
Со святыми меня упокой.
Ты – Держащая море и сушу
Неподвижно тонкой рукой.[4]

Поля зацветают, просыпаются и кишат маленькими мохнатыми и смешными существами, видимыми оку поэта, просветленному сном.

Маленький «болотный попик» виднеется на весенней проталинке и творит вечернюю молитву. «Вечерняя прелесть увила вкруг него свои тонкие руки». Он тихо молится, улыбается, клонится,

И лягушке хромой, ковыляющей,
Травой исцеляющей
Перевяжет болящую лапу,
Перекрестит и пустит гулять:
«Вот, ступай в родимую гать,
Душа моя рада
Всякому гаду
И всякому зверю
И о всякой вере».[5]

Эти маленькие стихийные существа трогательны и благочестивы. Они верят по-своему и в Прекрасную Даму и в Христа – «своего полевого Христа».

Старушка-богомолка идет по весенним полям и присела отдохнуть.

Собрались чертенята и карлики,
Только диву даются в кустах
На костыль, на мешок, на сухарики,
На усталые ноги в лаптях.
«Ты прости нас, старушка ты Божия,
Не бери нас в святые места.

Мы и здесь лобызаем подножие
Своего полевого Христа».[6]

Кто они, эти странные существа, эти лесные и болотные чертенята?

Мы забытые следы
Чьей-то глубины...
...Я, как ты, дитя дубрав,
Лик мой так же стерт...
...И сидим мы, дурачки –
Нежить, немочь вод.
Зеленеют колпачки
Задом наперед.[7]

Весь мир полей, вся природа слагается для поэта постепенно в какое-то смутное лицо.

«Болото – глубокая впадина огромного глаза земли. Он плакал так долго, что в слезах изошло его зрение и чахлой травой поросло».[8]

«...На западе, рдея от холода, Солнце, как медный щит воина, обращенного ликом печальным к иным горизонтам, иным временам»...[9]

И вот постепенно яснеет смутное лицо, и поэт видит, что это лицо Христа.

В простом окладе синего неба
Его икона смотрит в окно.
Убогий художник создал небо,
Но Лик и синее небо – одно.
Единый светлый, немного грустный,
За Ним восходит хлебный злак,
На пригорке лежит огород капустный,
И березки и елки бегут в овраг.
И все так близко и так далеко,
Что, стоя рядом, достичь нельзя.
И не постигнешь синего Ока,
Пока не станешь сам, как стезя.
Пока такой же нищий не будешь,
Не ляжешь истоптан в глухой овраг.[10]

В своем предисловии «Нечаянной Радости» поэт так объясняет сам содержание своей поэзии и драму своей души:

«Пробудившаяся земля выводит на опушки маленьких мохнатых существ. Они умеют только кричать "прощай" зиме, кувыркаться и дразнить прохожих.

Я привязался к ним привязанностью молчаливой, ушедшей в себя души, для которой мир – балаган, позорище.

Моя душа осталась бы такою, если бы ее не тревожили людские обители – города. Там в магическом вихре и свете страшные и прекрасные явления жизни: Ночи – снежные королевы влачат свои шлейфы в брызгах звезд. На буйных улицах падают мертвые, и чудодейственный терпкий напиток – красное вино – оглушает, чтобы уши не слышали убийства, ослепляет, чтобы очи не видели смерти. И молчаливая девушка за узким окном всю ночь ткет мне мой перстень – Страдание».[11]

Как лунатик проходит поэт по стогнам шумящего и освещенного города, и в меняющихся убегающих ликах жизни все то же единое, неизменное, вечное лицо Прекрасной Дамы, которая здесь в городе проходит Незнакомкой:

Вдали над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной,
И раздается детский плач.

И каждый вечер за шлагбаумами,
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.

Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг,
А в небе, ко всему приученный –
Бессмысленно кривится диск.

А рядом у соседних столиков
Лакеи сонные торчат,
И пьяницы с глазами кроликов
«In vino veritas» кричат.

И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука...

...Глухие тайны мне поручены.
Мне чье-то солнце вручено.
И все души моей излучины
Пронзило терпкое вино.[12]

Поэт проходит по улицам и площадям реального города, и несомненно, что город этот Петербург, и Петербург наших дней. Толпа толкает, затирает его; он слышит и ружейные залпы, и проповедь агитатора, и гул голосов, и шум фабрик; он присутствует на демонстрациях и митингах, но все это отделено от него тихим лунным туманом, и все происходящее вокруг него он ощущает и переживает не здесь,[13] а в невидимом граде мечты своей. Все, что приходит извне, претворяется сквозь сонный кристалл его сознания.

– Все ли спокойно в народе?
– Нет. Полководец убит.
Кто-то о новой свободе
На площадях говорит.
– Все ли готовы подняться?
– Нет. Каменеют и ждут.
Кто повелел дожидаться –
Бродят и песни поют.
– Кто ж он, народный смиритель?
– Темен, и зол, и свиреп:
Инок у входа в обитель
Видел его – и ослеп.[14]

Смутность эта напоминает притчу Платона о рабах,[15] прикованных в пещере у стены, и они имеют понятие о мире только по тем теням, которые скользят по сводам, но кто про-

ходит там у них за спиной, за стеной и какой огонь бросает отблеск на своды их пещеры, они не знают. Таково наше познание мира. Не передана ли высшая реальность души в этих смутных тенях, бегло зачерченных поэтом сонного сознания?

Князь А.И. Урусов

Кн. А.И. Урусов. Его статьи, письма и воспоминания о нем. Издание А.А. Андреевой и О.Б. Гольдовского

«Есть люди, истинное призвание которых – мыслить, выдумывать, болтать, развевая эти мысли на воздух, служа миссионерами художественных и других идей. Невидимое сотрудничество таких людей не проходит бесследно. Они являются неведомыми инициаторами многих идей, которыми живут эпохи.

Когда они начинают писать, они берут назад свое дело, нарушают принцип разделения труда. Я, быть может, принадлежу к числу этих бесполезных, но необходимых болтунов и книгонош. Сколько я распространил флоберовских и бодлеровских томов! Ведь это мне зачтется в стране, где зачитываются Сенкевичем и Надсоном».[1]

Эти слова, написанные кн. А.И. Урусовым в одном из писем, – его скромное «Exegi monumentum»...[2]

Имя знаменитое в анналах русской адвокатуры, а изданием этих двух толстых томов, посвященных его статьям, письмам и воспоминаниям о нем, приобретает еще более культурное и общественное значение для умственной истории России в конце XIX века.

Дополняя то, что недосказано им в этих словах, можно сказать: есть люди, историческая роль которых быть нервными центрами общественного организма. Эта роль громадна по своему значению, потому что не может возникнуть общественности в том народе, у которого нет этих развитых нервных центров. Такие люди воплощают в себе тонкое ухо, острую приметливость, вещую чуткость общества. На них

зиждется терпимость и нервность народа, связь старого с новым, одного поколения с другим.

Историческая роль кн. А.И. Урусова в том, что он действительно был нервным центром современного ему общества. Концентрическими кругами расходился от него трепет его личности, его интересов, его художественных вкусов, его литературных увлечений.

Подобных людей было много в известные эпохи развития западноевропейского и античного общества, но у нас их почти совсем нет. Идеальный тип такого общественного деятеля, быть может, с наибольшей полнотой создан Пушкиным в «Послании к вельможе». При чтении писем Урусова невольно приходят на память стихи:

...Ступив за твой порог,
Я вдруг переношусь во дни Екатерины.
Книгохранилище, кумиры и картины,
И стройные сады свидетельствуют мне,
Что благосклонствуешь ты музам в тишине,
Что ими в праздности ты дышишь благородной.
Я слушаю тебя. Твой разговор свободный
Исполнен юности. Влиянье красоты
Ты живо чувствуешь. С восторгом ценишь ты
И блеск Алябьевой и прелесть Гончаровой.

Здесь невольно хочется заменить имена Екатерины, Вольтера, Бомарше – именами Бодлэра, Флобера, Гонкуров, а имена Алябьевой и Гончаровой именем Элеоноры Дузе.

В Урусове ярко и законченно сказался прекрасный в своих высших проявлениях тип русской дворянской культуры, тот тип русского барина, о котором говорит Достоевский в «Подростке» устами Версилова:

«Русскому Европа так же драгоценна, как и Россия: каждый камень в ней мил и дорог. Европа так же была отечеством нашим, как Россия. О, более! Русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого Божьего мира, эти обломки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим! У них там теперь другие чувства и другие мысли, и они перестали дорожить старыми камнями».

Эта творческая любовь к «старым камням» в высшей степени развита у Урусова. Она деятельно и творчески проникает всю его жизнь, каждое слово, им написанное.

Он по природе своей консерватор – не в политическом смысле, конечно, а в настоящем и глубоком значении этого слова, – хранитель, ценитель, собиратель жизни. Эта жажда сохранить все, что можно, от текущего момента, оставить как можно больше подлинных исторических документов делала его ярым коллекционером.

В одной статье («Интересны ли мы?») он делает такой призыв к русскому обществу:

«Не успеет пройти ста лет, как мы с вами, господа, и все, что нас окружает, – все это сделается интересным, все это будет достоянием музеев и коллекций. Еще сто лет, и наши кухонные книжки попадут в библиотеки в отдел рукописей. Весь вздор, какой мы пишем, будет иметь историческое значение. Каждая строчка пустого письма – через несколько веков приобретет значение свидетельства, чуть не памятника. И не воображайте, что такая честь подобает только гениям. Я говорю не о гениях, а о толпе. История пишется умами высшими, а делается всеми. Моя история – биография ничтожного и неинтересного человека – интересна и значительна как часть целого. А мою историю я пишу каждый день в моих письмах и читаю в письмах, которые мне пишут... Все, господа, все нужно коллекционировать. И поверьте, охраняя от разрушения и истребления смиренные памятники жизни, вы потрудитесь для культуры».[3]

Сам он строго следовал этим правилам и хранил каждый материальный знак жизни. С неослабным вниманием и постоянством он в течение 40 лет вел свои записные книжки[4] (на что необходима немалая сила воли), чтобы «спасти эфемерное мгновение жизни от тления, чтобы фиксировать мираж жизни».[5]

«Боже мой, чего только нет в этих записных книжечках, – пишет он в одном письме, – и романы, и идиллии, и эклоги, и дела, и расходы, и адреса, и рецепты, перлы и стихотворения (чужие, конечно), и автографы. Посоветуйте,

что мне делать с ними? Я хочу их в железную шкатулку и на 100 лет в Румянцевский музей, запереть, запечатать и ключ забросить. Через сто лет это будет интересно, теперь было бы скандалезно. Я старался записывать все то, что вообще не пишется».[6]

По тем отрывкам писем, дневников и статей, которые собраны теперь, можно только с завистью сказать: «Как будут счастливы те исследователи истории русского общества, в руках которых окажутся эти документы!» – потому, что заранее можно предвидеть, каким свидетелем об истории своего времени явится Урусов.

«Есть люди, истинное призвание которых служить миссионерами идей, развеивая эти мысли на воздух. Когда они начинают писать, то они берутся не за свое дело».[7]

Быть может, требовательность к форме, основанная на глубоком понимании ее у других, парализует их перо.

Не был ли таким человеком Стефан Малларм*э*, который своими беседами воспитал целое поколение французских поэтов, и Оскар Уайльд, который «свой гений вложил в жизнь и разговоры, а талант оставил для художественных произведений»?[8] Литературный багаж такого рода людей всегда кажется непропорциональным их значению, их влиянию. Даже у Маллармэ, даже у Оскара Уайльда. У них должны быть свои Ксенофонты,[9] свои Эккерманы,[10] свои Турнброши[11] («Les opinions de M. Jérôme Coignard» Анатоля Франса), которые записывали бы их слова и беседы.

Но летучий и мгновенный талант слова, протекающий вместе с тем мгновением, что заставило его трепетать в воздухе, разве может быть зафиксирован и сохранен?

Андре Жид сохранил нам несколько драгоценных отрывков бесед Оскара Уайльда, но разве они дают всю полноту его гениальных разговоров, разве передают обаяние Маллармэ те диалоги, что сохранены в «Солнце мертвых» [12] Камилла Моклера?

Так и лучшая часть таланта Урусова, главное и неотразимое обаяние его ускользнуло из-под рук издателей сборника его памяти. Все, что здесь собрано, дразнит, обещает, но не дает ни живого трепета речи, ни острых игл ума.

«И давая этот материал, издатели вынуждены исключить из него самую ценную, существенную часть – те судебные речи, которые составляли главную славу Урусова... Он никогда не писал своих речей... Вдовой и сыном покойного в наше распоряжение предоставлен обширный рукописный материал... Ничто из них не оказалось удобным для печати»...[13]

Горько положение тех издателей, которым приходится выбирать и считаться с тем, что можно теперь напечатать об интимной жизни и что нельзя. Из писем Урусова, которые он так любил писать и писал много, помещено очень незначительное количество, и притом писем безразличных, любезных...

Когда есть выбор того, что можно печатать, и того, что печатать нельзя, то обыкновенно все наиболее интересное и исторически важное оказывается непригодным для печати.

В этом сказывается глубокая трусливость нашего общества. Если печатаются письма, дневники, документы, то они должны печататься целиком, должен существовать «суд мертвых» над живыми.

Если опубликовываются материалы, то они должны опубликовываться целиком, без пропусков, все, что есть. Только это может дать ценный исторический документ, только это будет согласно с теми требованиями документальности, которые с таким глубоким убеждением проповедовал сам Урусов. Иначе они дают иконописный «лик», а не живое лицо человека.

Эти два тома, в которых собраны статьи Урусова о театре (блестящие, глубокие и ценные), воспоминания друзей об Урусове, несколько статей его последнего периода и незначительные отрывки его писем, – нельзя рассматривать иначе, как первые выпуски многотомного издания материалов о кн. Урусове и обществе его времени, в которое войдут и все его письма и письма к нему, которые он так берег и собирал, и его французские статьи из «La plume»,[14] из «Cosmopolis»,[15] его материалы о Флобере и Бодлэре, статья о Бодлэре из «Le tombeau de Baudelaire» и со временем вся серия его дневников и записных книжек и черновых набросков. Если издатели, издавшие эти два тома, не исполнят этого, то они не исполнят

той заповеди сохранения убегающего мгновения жизни, которая сквозит в каждой строке, написанной Урусовым.

Но тем не менее и в том виде, как они сейчас, эти два тома, посвященные кн. А.И. Урусову, глубоко интересны, увлекательны и поучительны потому, что они наставляют именно тем добродетелям, в которых русское общество нуждается в эти годы больше всего: ценить каждую мысль и каждое произведение искусства, уважать каждое явление жизни, каждое явление настоящего связывать с прошлым. С терпимостью и беспристрастием производить отбор культурных ценностей, относиться с почтением к прошлому и хранить знаки и памятники уходящей жизни.

Федор Сологуб. «Дар мудрых пчел»

Трагедия в пяти действиях («Золотое Руно»)

Мертвенным совершенством веет от трагедии Сологуба. Законченность, тяжелое богатство и значительность речи приводят на память золотые лепестки погребальных венцов и золотые маски, найденные на таинственных трупах в гробницах микенских, золото – хранящее в себе едкую память о судьбе Атридов.[1] Золото подобает мертвым.[2]

И кажется, что поэт говорит пришлецу, зачарованному зрелищем богатств, раскрытых пред ним:

«Милый гость, познай истину, одну из многих, открываемых за завесами восторга силою, обличающей противоречие мира, – Иронией, – познай эту истину: мертвое вино и мертвые яства на моем столе».

Его речи как цветы на берегах Леты: цветы вечные, не рождающие, и мертвый аромат их – вечное забвение.

Кому, как не Сологубу, знать тайны области невозвратного, тайны царства Аидова, скрытого тремя стенами, тремя черными завесами мрака?

Печальные места, лишенные ясного неба и светлой дали. Там все туманно и мглисто, все кажется плоским и неподвижным, точно является тенью на экране. Там воды Леты шумят:

«Забвение, забвение, в наших волнах пейте вечное забвение. Сладчайшие имена тонут в моих шумных волнах; сладчайшее забудется или вожделеннейший погрузится образ в забвение, забвение, вечное забвение».

Но мудрая змея говорит: «Нет забвения».

В эту область, «озаренную безрадостными созвездиями неподвижных молний, рождаемых вечным трением янтарных смол», нисходят скорбные тени героев, погибших «за бедный призрак красоты, за изменчивую земную личину небесной очаровательницы».

Весь туманный и еле зримый сидит на престоле Аид, и рядом с ним тоскует на троне Персефона весеннею скорбью земли («Или и вечность не истощает ваших мирообъемлющих печалей, бессмертные боги»).

Далекий вопль Прометея грозит богам светлого Олимпа:

«Расторгну оковы, и ты погибнешь, неправедный».

А змея говорит: «Боги трепещут, но смеются».

Персефона тоскует по золотым стрелам солнца, по золотом мече жизни:

«Все к нам приходят, как домой приходят все. Приходят все неволею». Эхо повторяет: «неволею»... но тихий шелест камышей, как отзвук эхо, говорит: «волею»...

Темной иронией, «обличающей противоречия мира», звучат эти чередующиеся речи. Двусмысленные и вещие слова слышатся в ответ на вопли Персефоны.

«Только мертвые приходят к нам»...

– Придет и *Он*, – говорит змея.

«От нас никто не найдет дороги»...

– Восстанет... воскреснет... шелестят камыши.

Нет забвения Лику. Нет забвения любви. Любовь нарушит законы смерти, смертью смерть победит. Текучие образы жизни, расплывающиеся в смертной мгле, не исчезают. Преходящий и тающий лик жизни вечен в любви.

«Вздыхая о златокудром метателе стрел и его золотых, светлою мудростью напоенных пчелах, ты, великая царица,

забыла тающий от огня дар мудрых пчел – воск. Как воск, тают личины, Персефона, видишь ли ты Лик?» – говорит весенней владычице подземного царства Протесилай, погибший у Трои первым из героев ахейских. В сердце его лик Лаодамии, которому нет забвения.

Лаодамия на земле тоскует по убитом. Тогда Афродита, приняв образ ее рабыни Ниссы, приказывает юноше Лисиппу отдать Лаодамии искусно им вылепленное восковое изображение Протесилая и, сбрасывая с себя личину старой служанки, говорит ему:

«Я любовь. Я роковая. Я Афродита-Мойра. Безрадостно и пустынно томился древний Хаос, и не было ничего в мире явлений, и вечные тосковали матери в довременной своей могиле, скованные ледяным сном. Но в холодном сердце Хаоса, которому дают мудрецы имя Логоса, возникла Я. И умирая, умер бессильный, истлела безумно искаженная личина, и проснулись вечные, и зажглись неисчислимые молнии изволений и устремлений. И все, что было в творчестве божеском и человеческом, все из моего возникло святого лона, все мною рождено, все во мне только дышит, все устремляется мною и ко мне. Только я! Люби меня, милый юноша, в каждом земном прельщении открывай мои черты, в каждом очаровании сладостной жизни узнавай мой зов. Люби меня!»

В образе пчелиных сот скрыт прообраз жизни: восковые личины преходящих форм исполнены вещим медом духа.

Символ этот был близок мистическому духу Греции. Порфирий в своем трактате «Пещера нимф», представляющем мистический комментарий к нескольким строкам «Одиссеи», описывающим грот нимф на Итаке, дает такие толкования символу меда.

Теологи пользовались медом для разнообразных символов, так как мед сочетает в себе разные силы. Он очищает и сохраняет. Посвящаемым в Леонтинские мистерии льют на руки не воду, а мед, внушая им при этом хранить свои руки чистыми от всякого преступления и бесстыдства.

Мед предпочтен воде, так как вода враждебна огню. Мед очищает язык от лжи. Мед вызывает опьянение страстью, в нем скрыта тайна объятий и зарождений. Луна в тех фазах, когда она покровительствует зачатиям, называется пчелой.

Возлияния подземным богам производятся медом. Отсюда противоположение меда как символа смерти и желчи как символа жизни (страсть несет смерть душе, а горечь призывает ее к жизни). Наконец, те души, что готовятся к воплощению, называются пчелами.

Воск – хранилище меда, является символом пластической материи, из которой строится физическое тело. Поэтому в античной и средневековой магии так называемые «порчи» – envoutements производились при посредстве воскового изображения того лица, против которого было обращено заклинание. Логика черной магии учила воздействовать на дух посредством того лика, в который он заключен. Форма являлась путем к сущности. Воск считался наиболее подходящим материалом для изготовления этого подобия лика. И то, что совершалось над восковым изображением, испытывал тот, чей лик был похищен, в своем физическом теле.

Поэтому, вручая Лаодамии восковое изображение Протесилая, Афродита говорит:

«Для всех воск, а для тебя утешительный дар. – Твой Протесилай. Долгие ночи он будет твой и насладишься ласками и негой. И с воском в блаженном восторге забвения истает твое тело. Мирами владеющая, первая из верховных Мойр, тебя, Лаодамия, обрекла я на великий восторг любви, побеждающий смерть. Сожгу тебя, сожгу в блаженном пламени восторга и любви. И непорочная Психея придет в объятия небесного жениха».

– В мире мертвых, в царстве Аида – Протесилай, – говорит Лаодамия.

«В царстве Аида только тень Протесилая, – а он, светлокудрый, правит путь в небесах»...

Трагедия продолжает развиваться одновременно на земле – в царстве ликов, и в подземном мире – царстве теней. Лаодамия тоскует над восковой статуей. Подруги ее устраивают около нее ночное радение – очистительные обряды. Сад наполнен плачущими женами. Их неистовые движения разрывают ткани одежды. Мелькают все чаще обнаженные тела. Объятья и поцелуи перемежаются с ударами ветвей, которыми они хлещут друг друга в нарастающем экстазе.

Свирельные вопли Лаодамии, сопровождаемые далекими отзвуками флейты и кимвал, доносятся сверху в царство Аида и с непреодолимою властью призывают Протесилая. Слышны заклинания Лаодамии:

«Заклинаю воском – даром мудрых пчел – вас, невидимые боги, дайте мне Протесилая моего. Один час – приветить, второй час – насладиться, третий час – расстаться: только три часа. О, Персефона, ты помнишь златокудрого бога, ты знаешь, чья сила в тающем воске! Я смешаю вино и мед в глубокой чаше из воска и пришлю тебе с моим Протесилаем». Три часа дарованы Персефоной Протесилаю. Гермес вводит его в пустынный сад, который только что еще оглашался кликами менад:

– Дверь не замкнута. Но тебе не переступить порога, если тебя не впустит Лаодамия. Стучись. Проси приюта.

Наступает самое жуткое место трагедии. Лаодамия, склоненная перед восковым изображением, оживленным ее любовью, узнает за дверями голос Протесилая, и ужас охватывает ее.

– Уйди, обманчивый призрак. Не пугай меня. Мой Протесилай со мною. Из воска я воздвигла его, в него перелила свою душу и сочетала с душой Протесилая. Ночной, неведомый, сокройся. Из воска возлюбленный мой.

Но заклинание, раз произнесенное, имеет силу неотвратную.

– Ласки ты расточаешь моему идолу, – говорит Протесилай: – так много любви и вожделения вложено в этот воск, что не мог я и во владениях Аида не почувствовать твоих ласк.

– Не смею ослушаться. Боюсь открыть двери. Темно. Холодно. Одежды чьи-то. Разбросали. Ушли нагие. Мы звали? Чаровали? Докликались, дозвались, и он пришел.

– Из сырой земли возник я. Из области покоя и неподвижных снов пришел я к тебе в страну вечного Сгорания.

С воплем бросается Лаодамия к Протесилаю и уводит его к себе. Утром Акаст – отец Лаодамии, который хочет выдать ее замуж, видит сквозь дверь ее в объятиях ночного гостя. Отуманенным призраком выходит к нему Протесилай. Происходит диалог между жизнью и тенью, между имеющим лик и утратившим его.

– Из Аидова царства вышел я...

– Так ты мертвец... До брака взял ее и после смерти хочешь владеть ею, ненасытный.

– Неразрывными узами любви связана она со мной. Долгие ночи сгорала она, как воск.

– Противны богам и нечестивы речи твои. Лаодамия невеста Протагора. Ты же пленник Аида. Твои возвращения не нужны людям и страшны им.

– Разве неведома тебе власть отживших!

– Жизнь-то, говорят, посильнее; вот ты умер, а мы делаем, что хотим, и не спрашиваем, любо ли тебе это. Тень и останется тенью. И уже легким призраком ты стоишь, и уже с туманом слились одежды твои, и сквозь тебя мерцают очертания деревьев. Филаке нужен царь, а Лаодамии муж. Тебе-то что: никакой ныне не имеешь нужды – тебе бы только обниматься с милой на досуге, – а нам, живым, нужно думать о доме и о городе.

Протесилай исчезает, сливаясь с резкими дневными тенями. Три часа прошли. Акаст приказывает сломать и сжечь восковое изображение Протесилая. И в то время, как воск тает в огне, Лаодамия умирает. Она сама несет Персефоне глубокую восковую чашу, полную вином и медом, – себя. Хор поет:

«Слава тебе, Афродита! Над смертью торжествуешь ты, небесная, и в пламенном дыхании твоем тает земная жизнь, как воск!

Светлою завесой от Востока закрывается сцена. Завеса чистая и белая – ясная смерть».

Мертвенным классическим совершенством веет и от замысла, и от строгой простоты этой трагедии. Как послушный, гибкий воск, гнется русская речь под руками ваятеля. Это законченность священной чаши, из которой подобает производить возлияние только подземным богам. На лице самого поэта надета золотая маска.

Реми де Гурмон
«Une Nuit au Luxembourg»
Edit. «Mercure de France»[1]

Наружность Реми де Гурмона производит трагическое впечатление.

Имея надобность переговорить с ним об одном литературном деле, я получил от него карточку, назначавшую час свидания, и отправился к нему на Rue des St. Pères – одну из наиболее сохранившихся улиц старинного университетского квартала, до сих пор полную книжными магазинами и издательскими фирмами, благодаря соседству с собором св. Сульпиция, до сих пор сохранившую строгий монастырский стиль.

Двор дома был выложен стертыми плитами, лоснящимися от сырости. Несмотря на большие запыленные окна, четыре стены, замыкавшие двор, казались пустынными.

Весь Париж построен из одного камня – белого и пористого. Вбирая в себя пыль и дым, камень этот постепенно становится желтоватым, серо-желтым, дымчатым, серым, наконец почти черным с фиолетовым отливом, так что по сгущенности тона можно определить древность здания.

Этот дом, судя по цвету, должен был быть построен в XVII веке.

Лестница узкая и темная, и ступени ее не соответствуют ритму современного шага.

Дверь отворило неопределенное и зловещее существо. Оно походило на серую старуху с седыми колючими клоками волос на подбородке.

– Могу я видеть Реми де Гурмона?

– Это я.

Грязный монашеский халат когда-то был красным. Вокруг шеи была обвязана нечистая тряпица или чулок. На черепе красная шапочка.

Я знал, что Реми де Гурмон болен одной из тех страшных болезней, которые отмечают лицо человека каиновой печатью, и я помнил его старые портреты, на которых он изображен красивым молодым человеком с холодным, замкнутым лицом, обрамленным темной бородой, и огромным лбом, подавлявшим лицо.

Теперь лицо его возбуждало ужас, но не было безобразно. Оно рождало мысль о цветущей долине Гоморры, по которой прошло пламя Божьего гнева и опаленные холмы предстали в своей трагической наготе.

Я видел неимоверно громадный лоб, изборожденный холмами и впадинами, точно кость местами вздынулась от вулканической внутренней работы мозга, и под ним два больших светящихся глаза – умных и злых.

Нос, рот, подбородок были сожжены, как скалы, по которым прошла лава. Редкая серая щетина торчала кое-где на подбородке и на верхней губе отдельными кучками, точно кустарники, покрытые белым пеплом.

Казалось, что это не живое лицо, а каменная маска, высеченная над бассейном в старом парке, вся покрытая пятнами плесени, полосами влажной сырости и зеленого моха.[2]

Он провел меня по трем узким комнатам, заставленным книгами. Они стояли и на полках по стенам, и тяжелыми стопами были свалены на полу. Было тесно. Потолок висел низко над головой. Пахло старыми книгами: кожаными старинными переплетами и пожелтевшими листами бумаги. Воздух был спертый и пыльный.

Были сумерки. Свет проникал сквозь пыльные стекла со стороны старого двора, который казался колодцем, вымощенным черными плитами.

Войдя в кабинет, где стоял большой письменный стол, до краев заваленный рукописями и корректурами, он сел в кресло около камина, так что тонкая полоса света обрамляла его профиль, лицо же его было в тени.

Деловой разговор занял несколько минут. Я не старался навести разговор на общие темы и не слыхал от него ни одного значительного слова. Мне и не хотелось этого, так как я чувствовал, что он, подобно большинству современных французских писателей, самые драгоценные слова свои доверяет листу бумаги, а не человеческом уху, оставляя для любопытствующих иностранцев «клише» любезностей.

Но я видел его лицо, и этого было довольно. Мне запомнилось движение его пальцев, когда он перелистывал непонятные ему страницы русской книги, в которой было написано о нем. Казалось, что они сознательно и пытливо всматривались в знаки незнакомого ему алфавита, и становилось до жуткости ясно, какое значение играла книга в жизни этого человека, в котором были живы только мозг, пальцы и глаза.

После несколько раз в сумерках я встречал его около лавок букинистов на набережных и под аркадами Одеона в те часы, когда приказчики с шумом торопливо сваливают книги в ящики и запирают книжные шкафы деревянными ставнями.

И всегда я видел это остро-зрительное движение его пальцев, берущих книгу, и долго следил эту зловещую фигуру человека, который только при меркнущем дне смеет показывать городу свое лицо, обожженное библейским проклятием.

И в книгах его чувствуется та же прозорливая ощупь пальцев, когда он осторожно, точно прозрачную бабочку, берет за крылышки идею и всматривается в нее испытующим оком.

Когда раскрываешь любую из книг Реми де Гурмона, то поражает это богатство новых и блестящих идей, точно кто-то протягивает горсть сверкающих камней.

Но камни эти страшно холодны, и каждый из них замкнут сам в себе.

Их нельзя соединить в одно ожерелье, ими ничего нельзя украсить: каждый сияет одиноким, пустынным блеском, который холодит сердце.

Мозг его представляется огромным бриллиантом, насквозь пронизанным светом.

Он сам писал где-то:

«Мысль великих умов, подобно природе, допускает много толкований, потому что мир отражается в них более полно, чем в обыкновенных сознаниях.

С полным простодушием принимают они все противоречия без стыда и страха, уверенные, что примирение их произойдет неизбежно в глубине их сознания».[3]

Этот афоризм самого Реми де Гурмона: его мысли не допускают многих толкований. Они всегда четки, ясны и видимы только с одной стороны.

Реми де Гурмон – огромный мозг, но не великий ум.

Его мозг – это величественная и бесконечно совершенная машина, которая мощно и точно работает над отвлеченными идеями, по тому методу, который он сам когда-то анализировал под именем «Рассекновение идей» (Dissociation des idées).

Рассекновение идей – это сравнительная анатомия тех идей, что стали общими местами, обросли шерстью, превратились в домашний скот ленивых мозгов.

«Человек вопреки его склонности ко лжи, – говорит Реми де Гурмон, – имеет большое уважение к тому, что он называет истинами. Истина – это его граннический посох, а общие места – для него хлеб и вино. Лишенные истины общих мест, люди останутся без защиты, без опоры и без пищи. Они так нуждаются в истинах, что принимают новые истины, не думая отрекаться от старых. Поэтому мозг культурного человека представляет настоящий музей истин, противоречащих одна другой».[4]

Рассекая эти полезные истины на составные части и выявляя их скрытую генеалогию, Реми де Гурмон создает почти механически целый ряд острых, едких, сверкающих идей, которые звенят на его страницах как осколки ледяных кристаллов.

Ум Реми де Гурмона – это образцовый естественно-научный, математический ум, но при этом взращенный в тропических оранжереях символизма и прошедший чрез все утонченности школы Малларма. В поисках своей исторической родины он пришел к рационализму XVII века, который так же отличается от рационализма XVIII века, как дорическая колонна от ионийской. Так что тот старый дом на улице St. Pères, в котором он живет, является наиболее подобающей раковиной для его мысли.

Когда Реми де Гурмон делит людей на два класса: на мыслящих ассоциациями и мыслящих диссоциациями, то есть рассекновением идей, то относительно приемов его собственного мышления не остается никакого сомнения. Но из среды тех, что мыслят готовыми ассоциациями, он выделяет еще тех, которые «за свою собственную ответственность пытаются ввести новые ассоциации».[5]

Этого именно рода попытку делает он сам в своей последней книге «Une Nuit au Luxembourg», полу-романе, полу-трактате, в котором он дает картину желательного земного благополучия так, как он его понимает.

Нет ничего более трогательного, чем зрелище скептика, застигнутого в тот момент, когда он предается социальным утопиям, как Анатоль Франс в последней части «Sur la pierre blanche»,[6] или грезе о земном рае и о царстве Божием на земле, как Реми де Гурмон в этой книге.

Эти скептические умы не привыкли к жестам мечты и молитвы, и движения их в этой области кажутся наивными и детскими. Эта наивность составляет, быть может, наибольшую ценность для читателя. Это чего-нибудь да стоит – видеть сантиментальным и растроганным автора ворчливых и едких «Диалогов» и «Эпилогов», ежемесячно печатающихся в

«Mercure de France». Это почти так же пикантно, как подглядеть Джонатана Свифта объясняющимся в любви или Вольтера, причащающегося св. Тайн.[7]

«Идея Бога – лишь тень человека, падающего в бесконечность», – говорит Реми де Гурмон,[8] – и сам бессознательно по этой формуле создает счастливое племя богов – богов эпикурейцев, богов атеистов, богов материалистов, и одного из них низводит на землю. Конечно, для него это Христос.

Фабула романа такая:

Парижский корреспондент американских газет Джемс Санди Роз найден мертвым за своим письменным столом в комнате на Rue Médicis, выходящей окнами в Люксембургский сад. Широкая кровать с колоннами свидетельствовала о ночи неистовой любви. В комнате найдено белое женское платье. Доктор утверждает естественную смерть, указывая на кровать и письменный стол: «Половое и мозговое переутомление». На столе осталась рукопись, в которой покойный так рассказывает историю последних часов своей жизни:

Проходя в сумерках по площади св. Сульпиция, он видит необычайный свет в одном из окон собора. Он входит внутрь, но все темно. У придела Богоматери он видит коленопреклоненного молодого человека, одетого очень корректно, который смотрит ему в глаза с улыбкой бесконечно ласковой иронии.

– Подойдите! – говорит незнакомец. И, охваченный тихим волнением и непреодолимой симпатией, он идет за ним, угадывая, что это Христос.

Беседуя, выходят они из церкви и идут к запертым решеткам Люксембургского сада, из-за которых подымаются зимние переплеты голых ветвей.

Старый влюбленный классических набережных Сены и священных стен Латинского квартала, Реми де Гурмон не мог не перенести свое евангелическое видение под сени вековых каштанов Люксембургского сада.

Тяжелая решетка приотворяется, они входят, и зимняя ночь при их приближении становится теплым весенним ут-

ром, поют птицы, цветут каштаны, распускаются розы. Незнакомец срывает розу:

«Розы... эти розы заставляют меня ревновать людей. Розы ваших садов и женщины вашей цивилизации! И вы жалеете земной рай! Ева! Это ведь только пастушка – услада рано вставшего пастуха. Ева! Когда у вас есть настоящие женщины, чарующие ваши глаза и обманывающие ваши мечты!

Если я иногда посещал людей, так это ради любви их женщин. Я прихожу не для того, чтобы любить, а для того, чтобы быть любимым. Я принадлежу им – женщинам, желающим овладеть мною, и являюсь для них тем идеалом, которого им не дает земля. Вы – мужчины, создавшие женщину, уступаете во всем своему созданию. Женщины, которых вы любите, умирают от жажды, видя сухость ваших глаз... Женщины, которых я люблю, теряют всякое разумное понимание жизни. Я не прикасался еще к их волосам, а плоть их уже плачет от сладострастия. Они тают, как винная ягода в лучах моего солнца. Если я ухожу от них, – они умирают от тоски, если я остаюсь, – они умирают от любви... Если бы ваши священники услыхали меня, они сказали бы, что я богохульствую – я, который был лебедем, я, который был голубем.

Св. Тереза думала, что я ее страстно люблю. Это тщеславие оттолкнуло меня от нее. Я не назову вам, мой друг, тех женщин, что я любил больше всего. Почти ни одна из них не оставила имени среди вас. Женщина, которая любима и любит, не проводит своего времени, как св. Тереза, в описании любви.

Св. Цецилия, к которой я спускался в виде Ангела, заставила меня понять ту красоту, что таилась в христианстве. Оно заключало в себе больше прелести, чем язычество. В ней было нечто нежное и простое, чего я раньше не встречал».

К ним приближаются три молодые женщины, одетые в белое.

«Мой друг с развязностью короля, – пишет Джемс Санди Роз, – сделал несколько шагов им навстречу и протянул сорванные розы. Та, которая была выше всех, поблагодарила улыбкой и прибавила:

– Мы вас искали.

– Когда меня ищут, – так говорят они, – меня всегда находят».

Сидя в зеленой беседке за деревенским столом с чашками молока, окруженные влюбленными взглядами белых женщин, они продолжают беседу.

«Ваше теперешнее религиозное познание мира, – говорит Он – незнакомец, – называемое христианским (именем, данным мне в одно из моих последних посещений земли), является одной из наиболее слабых гипотез, созданных человечеством. Практический разум ваш в известном отношении двинулся вперед, но отвлеченное мышление пошло назад со времени греческих философов.

Евангелие! Бедные и счастливые книги. Деяния апостолов не стоят Аладдина и волшебной лампы, но это так трогательно! Они осязают Бога. Это феерия и пастушеская идиллия. Я – всё. Я и плотина, и рыбак, и пророк, и чародей. Меня вешают, меня хоронят; я воскресаю и возношусь на небо, я снова спускаюсь в виде огненных языков. Я один, я два, я три. Я голубь, я ягненок, я человек, я всё вместе. Иисус, которому я шепнул несколько элементарных идей, поступил неправильно, взяв себе двенадцать учеников. Мои идеи, попав в эти 12 голов, превратились в 12 видов безумия. Тогда я заинтересовался Павлом. Было поздно. Я его скоро покинул. Тем не менее церковь, основанная ими, превратилась в любопытное учреждение. Вот скоро двадцать веков, как я с грустью наблюдаю за ее развитием. Она была причиной, что меня стали презирать, стали ненавидеть.

Вы слышите в этот момент исповедь Бога.

Эпикур, может, ближе всего был моему сердцу. Мы вместе нашли систему атомов – результат долгих размышлений, долгих споров. Понимать мир как продукт целого ряда случайностей – это вывод, на котором не дерзают остановиться благородные умы вашего времени, несмотря на то, что он их прельщает. Все изобретенные вами системы опровержимы, неопровержима только система Эпикура. Если бы люди взяли себя за Библию поэму Лукреция!

Моя власть не насилует волю. Я могу увлекать, но не могу повелевать. Когда я сильно пожелаю, то могу внушить людям некоторые мои идеи. Это было названо моими воплощениями.

Вы свободны, когда вы думаете, что свободны. То же самое происходит и с богами, но свобода богов властвует над материалами. Их могущество, будучи высшим, относится к тому же разряду, что и человеческое могущество. Греция подошла к этому вопросу и раз она не разрешила его – значит, она неразрешима. Предопределение властвует над богами, как дни над людьми. Творцом и правителем является рок.

Религия древних греков с наименьшей неверностью передавала истинное состояние невидимого вами мира. Есть боги, то есть раса людей, которая превосходит других людей, как вы превосходите разумных домашних животных. Вы завоевали землю, мои предки завоевали пространство и населили большинство планет, тяготеющих к солнцу. Наша возможная область ограничивается солнечной системой. Наша действительная область не простирается дальше Юпитера, где живет мой Отец, а конечным пунктом по направлению к солнцу является земля.

Мои слова не представляют для вас ничего нового. Фантазия ваших философов часто соприкасалась с истиной. Вольтер, чтобы посмеяться над вами, придумал своего Микромегаса[9] и, подчинившись правдоподобию законов физики, сделал из него гиганта.

Почему не так! Разве после человека муравьи не являются самыми разумными животными на земле? В очень отдаленную эпоху белые муравьи выказали свой гений на земном шаре, но эти прозорливые маленькие существа были остановлены в своем развитии понижением температуры. Если бы первобытная температура поднялась, вместо того чтобы спуститься, термиты и муравьи были бы, пожалуй, двумя великими породами, поделившими власть над землей, а человек был бы одной из добыч. Но вы нашли искусство огня, давшего вам вечное тепло и досуг. Досуг – вот самое великое и прекрасное завоевание человека. От него зачались искусства, науки, игры, любовь и все радости. Но вы не умеете поль-

зоваться вашими победами! Завоевав досуг – вы пренебрегли им, а рабы начали проповедовать среди вас святость труда.

Теперь вы начинаете портить женщину. Разве вы решили низвести существа, властвующие над вами всей красотой и всей нежностью, до роли среднего слабого человека?

Плодитесь и множитесь... Вот это дело рук моего Отца. Он возымел ревнивую и злую любовь к евреям, этому маленькому народу; Его забавляло потворствовать их прирожденной гордости, и Он довел последнюю до чрезмерных границ. Это дало смешные и грустные результаты. Эти невежды-бедуины вообразили, что их назначение властвовать над миром. Потом они исчезли как нация, в тот момент, когда эта власть сбывалась. Странная судьба евреев – они дали людям религию, в которую сами не верят.

Нас – богов очень немного, две или три тысячи самое большее – мужчин и женщин. Продолжительность нашей жизни научила нас, что все бесполезно, кроме чистого ощущения, и наше искусство состоит в культуре наших чувств, которые чрезвычайно развиты.

Мы отдаемся с божественной простотой всем сладострастиям.

Наши женщины мало отличаются от ваших, т. е. находятся с нами в тех же отношениях, что и ваши женщины с вами.

Это милые сладострастные создания, но свойственная им гордость делает их самолюбивыми.

Жизнь богов отличается от вашей тем главным образом, что наши поступки довольствуются самими собой и мы не ищем их оправдания в ближайших и дальнейших последствиях. Наша цель в самом действии; ваша цель в последствиях действия. Мы скорее высшие животные, чем сверх-люди».

Этот ряд афоризмов, наставлений и сведений, приведенный мною частью своими словами, частью дословно, составляет сущность этой проповеди в Люксембургском саду, чередуемой поцелуями и объятиями трех прелестных богинь, которые во всем подобны земным женщинам.

«Женщины – вот где метафизика», – заключает этот «Он» из Латинского квартала, этот «Некто в белом», составляющий такую поучительную параллель к русскому «Некто в сером», тоже называемому «Он».[10]

Санди Роз остается с одной из богинь, которую зовут Элиз.

«Вскоре, как любая парочка, мы вошли к себе. У Элиз ни одной минуты не было вида иностранки. Наш день был короток – день двух любовников, жаждущих жить. Моя подруга подчинялась всем нашим обычаям. Не будь воспоминания о волшебной ночи, давшей мне ее, я бы не мог отличить ее божественную прелесть от прелести парижанки. Благодаря подробностям о жизни бессмертных, которые мне удалось вынудить у нее в сознательные моменты, я представляю себе их обиталище как земной рай в том виде, как изображают его еврейские легенды. Любовник бессмертной, я вижу, как перед моим желаньем, некогда грустным, открывается наконец таинственный всеисцеляющий источник».

Этими словами кончается эта сентиментальная и чувственная книга, в которой еще раз, еще один Христос нисходит на землю, чтобы в Люксембургском саду, в этом святая святых веселого Латинского квартала, дать человечеству завет «Cherchez la femme».*[11]

Тем не менее я люблю эту книгу, в которой разбросано так много блестящей и едкой бриллиантовой пыли этого большого ума.

Но только кто мог, кто мог предположить, что в сердце этого угрюмого человека с обезображенным лицом, в мозгу этого ворчливого циника, этого скептика со злыми и умными глазами живет такая простодушная и наивно-чувственная греза о Царствии Божьем на земле, достойная шестнадцатилетней воспитанницы католического монастыря?

---

* «Ищите женщину» (*фр.*).

Леонид Андреев и Феодор Сологуб

Альманах «Шиповника», кн. III. «Тьма», рассказ Л. Андреева. «Навьи чары», роман Ф. Сологуба, часть I

Еще несколько лет тому назад «альманахи» были убежищами для «посвященных», отмеченных знаком «Скорпиона» или «Грифа».[1]

На страницах их, как в катакомбах, встречались немногие верные, знавшие друг друга в лицо.

Но времена изменились.

Альманахи из катакомб превратились в салоны, в которых, не стесняя друг друга, могут встречаться наиболее несовместимые, наиболее далекие друг другу современники.

Встречи эти бывают невероятны, но это имеет свою прелесть.

Третий альманах «Шиповника» начинается повестью Леонида Андреева и заканчивается романом Феодора Сологуба.

Кто дерзнул бы сопоставить, кто попытался бы провести сравнения между этими писателями, столь несхожими, если бы они не оказались связанными страницами одной книги?

Та часть русской публики, которая любит в Леониде Андрееве его мучительные искания и ценит его как мыслителя по «Жизни Человека» и по «Елеазару», та публика не знает и не понимает ни горького сарказма, ни тонких намеков, ни сложной мифологии, ни классической простоты языка Сологуба.

Те же (пока еще немногие), кто любят в Сологубе то совершенство языка, которое ставит его прозу новою ступенью в истории русской речи, несравненное искусство построения и его точный прозрачный символизм, те не интересуются искренним, но неглубоким пессимизмом, сильным, но грубым пафосом Леонида Андреева.

Сологуб и Леонид Андреев нисколько не противоречат и не уничтожают друг друга, они не олицетворяют двух ка-

ких-либо полюсов в русской литературе, они никак друг другу не соответствуют, они иррациональны.

Быть может, даже если мы сможем отрешиться от всех форм и требований искусства, то мы найдем между ними некое отдаленное сходство, которое сведется к безвыходной муке земного воплощения и к тому осадку горечи и отчаяния, который неизбежно остается в душе, принявшей в себя обманное марево их произведений.

И в то же время сопоставление их на страницах альманаха «Шиповника» производит впечатление антитезы.

Это впечатление, в глубине неверное, возникает потому, что Леонид Андреев является как бы оригинальнейшим мастером в группе беллетристов, взошедших под знаком «Знания»,[2] в то время как Сологуб остается совершеннейшим мастером прозы среди декадентов.

Но между группой «Знания» и декадентами тоже нет противоречия, а есть только та иррациональность, что вообще существует между реализмом и символизмом.

Леонид Андреев и Сологуб соединены в одной книге только нумерацией страниц: от 9 до 67 – Андреев, от 189 до 305 – Сологуб.

Не похоже ли это на страницу учебника физики, где мы читаем, что вибрации от 32 до 32 768 мы воспринимаем в качестве звука, и те же самые вибрации между 35 трильонами и двумя квадрильонами – в виде света?

Я хочу сказать, что та безвыходность отчаяния, которая одинаково живет в обоих этих писателях, в Леониде Андрееве является нам в виде звука, т. е. крика во «Тьме», а в Сологубе в виде света, озаряющего целую систему темной вселенной.

Искусство их так же несравнимо, как звук и свет, хотя рождено из того же потрясения человеческой души.

Есть разница и в диапазоне этих художников.

В то время как Сологуб захватывает всю семицветную радугу света от ультракрасных до ультрафиолетовых лучей, Леониду Андрееву доступны только высшие ноты напряжения звука.

В распоряжении его нет оркестра звуков – он не знает ни ласкового шепота, ни тихих мелодий песни, потому что голос его надорван от крика.

Этот хриплый и прерывающийся крик надрывает сердце своим отчаяньем. В этом, а не в искусстве письма тайна того впечатления, которое производит Андреев.

Художник прежде всего музыкант.

Художник познает законы жизни, т. е. гармонию ее, независимо от его личного приятия или неприятия мира.

У Сологуба, например, познание музыкальной гармонии мира доведено до высших ступеней, но мира он не принимает и жаждет сладкого небытия, мед смерти предпочитает желчи жизни.

С этой точки зрения Андреев совсем не художник. Он не ищет тех внутренних законов, по которым строится жизнь и по которым вырастает дух.

Собственное свое слепое чувство, не сознавая и не претворяя его, он переносит в мир объективный, украшая обилием реалистических подробностей, цель которых – заставить поверить читателя, убедить в том, что все так и есть.

В живописи такой прием называется «trompe-l'œil»,* и художники порицают его.

Фигуры на гробницах Медичей нечеловечны, но они созданы по тем же законам, по которым Бог творил человека, и потому живут.

Если же художник, который не знает законов рисунка, которые для живописи есть то же, что законы жизни для поэта, стремится ошибки свои загладить стереоскопическою выпуклостью фигур, он совершает художественный обман.

В одном из первых рассказов Андреева была деталь, очень запомнившаяся всем читавшим его тогда: у господина, внезапно умершего за картами, на подошве сапога прилипла бумажка от карамельки.[3] В этой случайной подробности как бы сосредоточивался весь ужас смерти, и она потрясала своей рельефностью, как большой блик, удачно поставленный портретистом в зрачке глаза.

Прием этот типичен для манеры письма Леонида Андреева и вполне соответствует тому, что называется «trompe-l'œil».

* Изображение, создающее иллюзию реальности; обманчивая внешность (*фр.*).

Его мы встречаем у него теперь на каждом шагу. Тот же trompe-l'oeil, когда он в «Тьме» говорит о «волосатых грязных ногах с испорченными, кривыми пальцами» и «мозоли на левом мизинце» у террориста, которого пришли арестовывать.

Его страдание и его человеческое чувство остаются с ним, но всю свою художественную наблюдательность, которая очень велика у него, он употребляет не на постижение законов, а на собиранье импрессионистических подробностей.

Он злоупотребляет ими, совершенно не зная чувства меры, и каждая картина его пестрит нестерпимо тысячами ярких бликов.

Это происходит оттого, что у Леонида Андреева нет живых людей, а есть манекены, которых он заставляет разыгрывать драму своей собственной души, но при этом старается их украсить всеми качествами реальности, сделать их преувеличенно четкими и выпуклыми.

Как пример обратного творчества можно привести Бальзака, который, взяв определенный характер, ставил его в известный круг обстоятельств и с холодным вниманием ученого, наблюдающего химическую реакцию, отмечал все движения души и действия своего героя.

Тот же метод, но бессознательнее и гениальнее был у Достоевского.

Поэтому нет ничего ошибочнее, как сопоставление Леонида Андреева с Достоевским, которое так невольно напрашивается.

Поскольку Леонид Андреев проявляется в своих произведениях как личность, он сам мог бы быть одним из героев Достоевского, но как художник он идет путем обратным.

Не менее ошибаются и те, которые считают Андреева символистом.

Быть символистом значит в обыденном явлении жизни провидеть вечное, провидеть одно из проявлений музыкальной гармонии мира.

«Все преходящее есть только символ»[4] – поет хор духов в «Фаусте».

Символ всегда переход от частного к общему.

Поэтому символизм неизбежно зиждется на реализме и не может существовать без опоры на него.

Здесь лишь одна дорога – от преходящего к вечному.

Все преходящее для поэта есть напоминание, и все обыденные реальности будничной жизни, просветленные напоминанием, становятся символами.

Поэтому по существу своему символизм ясен и прозрачен, и если он является иногда запутанным и темным, то это не вина символизма, а вина либо плохого поэта, либо невнимательного читателя.

Образцом символа может служить в романе Сологуба образ полуденного солнца, о котором он говорит везде как о злом, огненном Змие.

Он говорит о «тяжелых взорах пламенного Змия», падающих на землю, о «грозном лике чудовища, горящего и не сгорающего над нами», и о том, что «погаснет неправедное светило, и в глубине земных переходов люди, освобожденные от опаляющего Змия, вознесут новую, мудрую жизнь».[5]

И не впервые в «Навьих чарах» встречается этот образ. Он проходит через все творчество Сологуба, и в редком произведении его нет намека на «свирепого Дракона».

Напомню описание полудня в рассказе «Чудо отрока Лина».

«Был знойный день и самый яркий час дня после полудня. Огненно-мглистый небесный дракон, дрожа от всемирной безумной ярости, изливал из пламенной пасти на безмолвную и унылую равнину потоки знойного гнева. Иссохшая трава приникла к жаждущей и ждущей тщетно влаги земле и тосковала вместе с нею, и томилась, и никла, и задыхалась в пыли... Сжигаемая яростным Драконом, покорная и бессильная лежала Земля»...[6]

Этот образ служит одним из важнейших ключей ко всему творчеству Сологуба.

В мире, созданном им, земля отдана во власть неправедного светила светодателя Люцифера, лютого Змия, которого она выносит лицом к лицу, который со злорадством правит

всею мелкою пошлостью, всею «Передоновщиной» дневной жизни.

Спасение от яростного Дракона Сологубу является Ночь «тихая и милая», когда «тайно пламенеет великий огонь расцветающей Плоти»,[7] и подруга Ночи – ласковая Смерть и радостный уют прохладной могилы.

Так в каждом преходящем солнечном луче таится для Сологуба напоминание о конечной трагедии его мира.

Если же мы возьмем сравнения и образы Леонида Андреева, выводящие нас за пределы реальности, то мы увидим нечто диаметрально противоположное.

Вот ряд образов из «Тьмы»:

«Восхищенный сон, широко улыбнувшись, приложился шерстистой щекой своей к его щеке – одной, другою – обнял мягко, пощекотал колени и блаженно затих, положив мягкую, пушистую голову ему на грудь»...

...«Торжествуя, взвизгнул милый, мохнатый сон»...

...«Заиграла музыка в зале, запрыгали толкачиками коротенькие, частые звуки с голыми безволосыми головками»...

...«Решительным движением он выхватил револьвер, точно улыбнулся в чей-то черный, беззубый, провалившийся рот»...

...«Вылез своей мятой рожей дикий, пьяный, истерический хаос»...[8]

Примеров этих достаточно, тем более, что они очень типичны для манеры Леонида Андреева и пути его творчества сказываются в них ясно.

Он вовсе не стремится прозреть в частном общее, а напротив – всякое отвлеченное понятие низводит до частного, снабжая его реалистическими и часто совсем необоснованными признаками.

У хаоса – мятая рожа; у сна – шерстистые щеки; у звуков музыки – безволосые головки.

Все это не символы, не образы, не аллегории, даже не олицетворения, а те же «trompe-l'œil», которыми он так зло-

употребляет, бумажки от карамельки, которые он наклеивает не только на подошвы сапог своих трупов, но и на душевные состояния и на отвлеченные понятия.

И вот что выходит: он, будучи по природе своей проповедником, который в покаянном экстазе бьет себя в грудь, кается в своих грехах и обличает других, и вопит и зовет, он вместе этого замыкается в тысячах ненужных реалистических деталей.

Точно демон в арабских сказках, который в порыве ярости замыкает себя в узкую бутылку и остается там пленный, припечатанный печатью Соломоновой.

Совершенно ясно, что теперь – в период «Иуды» и в период «Тьмы», он захвачен всецело вопросом о конечной жертве: «можно ли принять на себя предательство Христа? можно ли оставаться хорошим, когда другие плохи?»

И ясно тоже, что в этом вопросе его не интересует то, как это разрешается у других людей. Вопрос этот он разрешает сам для себя и отвечает точно:

«Личную добродетель надо принести в жертву. Иуда должен предать Христа. Не хочу быть хорошим, когда плохи другие. Вот вам моя добродетель, топчите ее, публичные девки».

И уже почти от своего лица провозглашает истерический тост:

«За нашу братию! За подлецов, за мерзавцев, за трусов, за тех, кто умирает от сифилиса... За всех слепых от рождения! Зрячие, выколите себе глаза, ибо стыдно зрячим смотреть на слепых от рождения! Если нашими фонариками мы не можем осветить всю тьму, так погасим же все огни и все полезем во тьму. Выпьем за то, девицы, чтобы все огни погасли!»[9]

В слова эти он вложил столько отчаянья и восторга, что они могли бы сдвинуть сердца, если бы... если бы они не были заперты, как демон в бутылку, если бы они не были замкнуты внутрь этой чересчур выпуклой, чересчур эффектной реалистической живописи, в которой нет биения жизни, а есть лишь искусно придуманные, подобранные «trompe-l'œil».

Образы, в которые одевает он свои душевные страдания, мертвят и душат то, что он хочет сказать, а сами приобретают

ту дьявольскую, мертвенную живость, которой горели глаза гоголевского «Портрета».

Поэтому все его произведения не освобождают, а пригнетают, не дарят, а отнимают.

Христианские ереси создавали трогательнейшие культы в честь отверженцев Библии – Каина и Иуды, утверждая в них великий закон жертвы, вплоть до жертвы конечным спасением своей души.

А Леонид Андреев, познав этот закон, каких чудовищ создал он из своего Иуды, из своего Террориста? Какой кошмар вышел у него из жизни человека и из радостной легенды о воскресшем Лазаре?

Не художник нас потрясает в Андрееве, потому что он совсем не художник, не проповедник, потому что он не умеет проповедовать, – потрясает темная и мятежная душа, надрывающая своим косноязычьем, невозможностью найти свой ритм, свои слова.

В любом рассказе Леонида Андреева видишь сразу и средоточие его души, и окружность его творчества.

Как личность он сказывается целиком в каждом своем произведении и замыкается в правильный круг.

У Сологуба нечто иное: в каждом из его произведений видишь только один отрезок, окружность, и лишь по изгибу его мысленно представляешь себе, где его центр, но не можешь ни обозреть сразу всего круга, ни коснуться его срединного огня.

Несмотря на свою видимую прозрачность, Сологуб поэт бесконечно сложный, и для того чтобы познать его душу, надо вычислить орбиты всех его произведений.

И тот, кто сделает это, увидит, что он стоит посреди своих планет, подобно Пламенному Змию, который служит для него неизменным символом Солнца.

Как фигуры на гробницах Медичи, мир его нечеловечен, но живет.

Быть может, это одна из возможностей, одно из долженствований мира.

Он прекрасен, строен и создан по тем же законам музыкальной гармонии, что и Божий мир, но только все в нем наоборот и сам он в небе своем, как неправедное светило – Антисолнце.

«Навьи чары» Сологуб начинает словами:

«Беру кусок жизни грубой и бедной и творю из него сладостную легенду, ибо я поэт. Косней во тьме тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, – над тобой, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном».

Не этими ли словами Светоносец Змий обольщал Еву в раю?

Но сладки обольщения поэта, и очарованию его нельзя противиться.

Только первая часть «Навьих чар», носящая имя «Творимой легенды», напечатана в альманахе, и многие из намерений автора остаются еще неясными и загадочными.

Но все же этим сказкам о поэте, химике и чародее Триродове и о его таинственном доме с подземными ходами, магическими зеркалами и темно-красными призмами из неизвестного материала веришь больше, чем рассказу Леонида Андреева, снабженному столькими оправдательными документами и подробностями, свидетельствующими о том, что все так и было на самом деле.

Но Сологуб сумел достичь того, что сказке его хочется верить, а прочтя «Тьму», – против самой очевидности повторяешь: «Нет, не видел. Ничего этого не было и не может быть».

Со змеиным искусством и неотразимою убедительностью Сологуб развенчивает, опрозрачивает и будничную действительность обывательской жизни, и она становится похожа на серый волнующийся призрак, на наваждение знойного полудня. А между тем за оградами Нового Двора он строит иную жизнь – прекрасную и стройную – райскую школу свободных, счастливых полуобнаженных детей, живущих в лесу на берегу озера.

«Мы совлекли обувь с ног и к родной приникли земле. И совлекли одежду, и к родным приникли стихиям, и нашли

в себе человека, только человека, – ни грубого зверя, ни расчетливого горожанина, – только плотью и любовью живущего человека».

Но над этим первобытным раем несознавшего себя человека он ставит таинственную и недобрую власть Триродова с Новым домом и непонятными «Тихими» мальчиками.

«Сознание есть великий разрушитель реальностей» – гласит индусская книга «Голос молчания».

Сознанием этим в высшей степени обладает Сологуб. Он умеет совлекать с жизни покров реальностей и из мечты создавать реальности новые. Что может быть страшнее и реальнее, чем его описание прохождения мертвых по «Навьей тропе», и что более похоже на сон, чем споры его социал-демократов и массовка ночью в лесу?

Сологуб умный и недобрый колдун. В своем новом романе он завел огромную колдовскую игру, в которой замешаны силы земные, небесные и дьявольские.

И трудно оторваться от его полуденных наваждений и навьих чар.

Вначале сопоставление Леонида Андреева и Феодора Сологуба казалось мне невозможным и невероятным на страницах одной книги.

Но теперь это мне больше не кажется, и я склонен думать, что редакция «Шиповника» имела, поступая так, мысль тайную, но вполне определенную.

Поль Верлэн.
Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом
Издат. «Факелы» 1908 г.

«Все умирает вместе с человеком, но больше всего умирает его голос», – говорил однажды стареющий Теофиль Готье Эмилю Бержера[1] своим прекрасным, гибким, но уже погасающим голосом – голосом, с которым умирали последние беседы «хорошего вкуса» старой Франции. – «Больше всего

умирает голос... То, что делается с остальным, – это известно... по крайней мере это можно себе представить. Но что делается с голосом? Что от него остается? Ничто не может напомнить голоса умершего тем, кто забыл его. Ничто не может дать представления о нем тем, кто забыл его.

Это уничтожение безвозвратное. Голос переходит в небытие, не оставляя следа. Голос угасает, и вся природа с тысячами тысяч ее оркестров и со всеми бесчисленными отголосками их, умноженными до бесконечности, даже случайно не может найти повторения ему. Ни одного звука! Ни одного знака! Ничем нельзя запечатлеть оттенков его, его очарования! Крик птицы, затерявшейся в лесах, – повторяется. Разбитый Страдивариус может быть воссоздан. Но звук, присущий известной гортани, – никогда.

И мало того, что звук голоса гибнет навсегда, – человеческая память – это зеркало вещей и времен, не задумывается над ним! Поразительно!

Непогрешимый мастер французской речи задумался.

– Голос идет из души, говорят... Я думаю просто-напросто, что он и есть душа человека. Поэтому, быть может, и исчезает он так бесследно из этого мира, где всякая плоть оставляет по крайней мере свой прах.

– Голос – это воплощение души. Это ее чувственное проявление. Слушая голос, я постигаю душу, и слова, им произносимые, обмануть меня не могут.

Где мастеру слова найти те слова, которые могут описать человеческий голос, точно так же, как словами запечатлевает он жесты и действия?

В сущности, в человеке живет три голоса:

Интимный голос, которым он говорит.

Голос драматический – голос страсти.

И, наконец, голос ритмический – музыкальный.

Только для описания двух этих голосов – голоса драматического и голоса музыкального – существуют кое-какие скудные термины, потому что оба они предмет развития и изучения. Наука, развивающая их, даст и слова для их описания. Мы еще можем с приблизительной точностью описать голос драматического артиста или певицы.

Что же касается того голоса, которым говорят, его передать словами невозможно. Здесь можно употреблять только приемы аналогии. Но за неимением точных определений никак нельзя достигнуть никакой иллюзии. Это одна из труднейших задач литературы».

Перечитывая эти слова, невольно думаешь о том, что сказал бы Теофиль Готье, если бы он присутствовал при недавней торжественной церемонии в Париже, когда в подвалах Большой оперы, в специально сооруженном железном склепе, были похоронены для потомства, для будущего воскресения, голоса сладчайших певцов современности.

Газеты сообщили, что каждая из фонограмм, подвергнутых специальной охранительной обработке, была помещена в особом бронзовом гробу, в двойной оболочке, из-под которой был выкачан воздух.

Я могу себе представить статью, которую написал бы Теофиль Готье по этому поводу. Он стал бы говорить в ней об Египте и о том, как тело превращается в элегантную мумию, которую могла бы найти душа, вернувшаяся в следующем воплощении на землю. И о том, что мы выше египтян, которые все-таки не сумели предохранить тела свои от любопытства, хищенья и разрушения, выше уже потому, что душа людей нашего времени, вернувшись на землю, найдет не почерневшие и обугленные формы, но свое истинное чувственное воплощение – свой голос, отлитый в диски нетленного металла.

И я представляю себе, что эта статья кончалась бы вопросом о том, дойдет ли это послание, замурованное в подвалах Большой оперы, по адресу к нашим потомкам и если по смене новых культур при каких-нибудь грядущих раскопках будут открыты эти драгоценные пластинки, так мудро защищенные двойной стеной бронзы и двойным слоем безвоздушного пространства, то сумеют ли Шамполионы будущих времен разгадать эти тонкие концентрические письмена, и найдется ли в то время певучая игла, которая пропоет им эти нити голосов, звучащих из-за тысячелетий.

Но если бы Теофиль Готье дожил до изобретения фонографа и раскрылись бы пред ним эти неожиданные пер-

спективы, тем не менее от своих слов о том, что в человеке со смертью окончательнее всего умирает его голос, он не мог бы отказаться. Вопрос, его мучивший, был в художественном, а не механическом разрешении задачи. И в сущности эта механическая запись обеспечивает бессмертие лишь голосу музыкальному и голосу драматическому. Интимный же голос по-прежнему ускользает, так как в лучшем случае его фонограмма может соответствовать случайной моментальной фотографии, а Теофиль Готье мечтал не о фотографии, а о портрете.

Вообще нельзя не признать, что изобретение фонографа, сделанное в конце XIX века, было преждевременно. В нем есть известного рода анахронизм, свойственный многим механическим изобретениям, пришедшим в то время, как человек еще не был достаточно подготовлен к принятию их ни морально, ни духовно, ни эстетически. Такие несвоевременные изобретения не освобождают, притупляют душу человека, налагают путы на его мысль и на его душу. Отсюда тот острый оттенок пошлости, всюду сопутствующий граммофонам.

Человечество могло бы очутиться в таком положении, если бы, например, фотография была бы изобретена раньше, чем искусство живописи.

И кто знает, какая ветвь искусства пресечена теперь гениальным изобретением Эдиссона?

Теофиль Готье не был прав до конца в своих грустных словах не по отношению к фонографу, которого он не мог предвидеть, но в ином.

Потому что есть область искусства, которая иногда (правда, редко, случайно и прихотливо), но все же доносит нам наиболее интимные, наиболее драгоценные оттенки голосов тех людей, которых уж нет. Это ритмическая речь — стих.

Не всякий поэт и не всякий стих обладают этими тайнами голоса. У величайших из мировых поэтов нет этого дара, и самое большее, что можем мы расслышать в их стихах, — это голос драматический и голос музыкальный.

Интимный же живой голос звучит у поэтов часто несравненно менее гениальных и искусных.

Как определить, что такое интимный голос поэта, звучащий в стихе?

Из каких сочетаний, ритмов, созвучий и напевностей слагается он?

Но он есть.

Часто бывает он спутником поэтов наивных и простодушных и всегда поэтов лирических.

Он прихотлив; он не находится ни в какой зависимости с размерами таланта.

Я слышу, например, звуки интимного голоса у Лермонтова, но не слышу их у Пушкина.

Их нет у Тютчева, но есть у Фета и еще больше у Полонского.

Из современных поэтов этим даром в наибольшей степени владеет Блок.

Но есть один поэт, все обаяние которого сосредоточено в его голосе. Быть может, из всех поэтов всех времен стих его обладает голосом наиболее проникновенным. Мы любим его совсем не за то, что говорит он, и не за то, как он говорит, а за тот неизъяснимый оттенок голоса, который заставляет трепетать наше сердце.

Этот поэт – Поль Верлэн.

Этот старый алкоголик, уличный бродяга, кабацкий завсегдатай, грязный циник обладает неотразимо искренним, детски-чистым голосом, и мы, не веря ни словам, ни поступкам его, верим только голосу, с безысходным очарованием звучащему в наивных поэмах его.

И вопреки всем обстоятельствам его жизни каждому, кто о нем говорит, неизбежно приходит на уста это слово: ребенок!

«Верлэн, – говорит Коппэ, – на всю жизнь остался ребенком! Как ребенок, был он беззащитен, и жизнь жестоко и часто ранила его».

«Верлэн – варвар, дикарь, ребенок... – говорит Ж. Леметр, – но в душе этого ребенка иногда звучат голоса, которых никто не слышал до него».

«Ребенок! Да!.. Но испорченный ребенок», – наставительно и сурово прибавляет Р. де Гурмон.

И потому, что он всегда оставался ребенком, его голос был самое чистое пламя лирической поэзии – певучее пламя, которое звучало всеми извилинами его темной и ясной, его сложной и простой души.

«Этого поэта нельзя судить как человека здравомыслящего, – говорит Анатоль Франс. – У него есть идеи, которых нет у нас, потому что он знает и гораздо больше, чем мы, и несравненно меньше. Он бессознателен, и в то же время он один из тех поэтов, которые приходят не чаще, чем раз в столетие. Вы утверждаете, что он сумасшедший? Я тоже думаю это. Он сумасшедший вне всякого сомнения. Но осторожнее, потому что этот безумец создал новое искусство, и нет ничего невероятного, если о нем когда-нибудь станут говорить, как говорят теперь о Франсуа Виллоне, с которым он так схож: Это был лучший поэт своего времени».[2]

Возможен ли перевод такого поэта на иной язык?

A priori я ответил бы: нет, невозможен.

Вообще установившаяся в русской литературе традиция – переводить стихами иноземных поэтов произвольна в основе своей, особенно когда переводится стихами полное собрание сочинений. Такие переводы невозможны, как правило. Перевести чужие стихи несравненно труднее, чем написать свои собственные. К стихотворным переводам нельзя никак предъявлять требования точности. Как читателю разобраться в том, что от поэта, что от его переводчика?

Самое верное разрешение задачи – это то, которое ей дают французы: добросовестный гипсовый слепок в прозе. Он не дает благоуханий цветущего стиха, но он дает точность.

Только чудом перевоплощения стихотворный перевод может быть хорош. Но чуду не стать правилом, и потому только отдельные стихотворения в случайных совпадениях творчества могут осуществить чудо.

Переводы Сологуба из Верлэна – это осуществленное чудо.

Ему удалось осуществить то, что казалось невозможным и немыслимым: передать в русском стихе *голос* Верлэна.

С появлением этой небольшой книжки, заключающей в себе тридцать семь переводов, выбранных не по системе, а по капризу любви из различных книг поэта, Верлэн становится русским поэтом.

Вот примеры:

В полях кругом,
В тоске безбрежной
Снег ненадежный
Блестит песком.
Как пыль металла
Лазурь тускла.
Луна блуждала
И умерла.[3]

Или другой – тоже классических стихов Верлэна:

Слезы в сердце моем, –
Плачет дождь за окном.
О какая усталость
В бедном сердце моем!
Шуму проливня внемлю.
Бьет он в кровлю и землю, –
Много в сердце тоски, –
Пенью проливня внемлю.[4]

Не чувствуется ли в этих строфах, взятых почти случайно, именно того интимного оттенка голоса, который дает Верлэну совсем особое положение среди поэтов XIX века? Кажется, сам Верлэн заговорил русским стихом, так непринужденно, просто и капризно звучит он. Стихи приведенные повторяют подлинник с точностью буквальной. Но даже там, где нет ее и не переданы все оттенки подлинника, там нет желания останавливаться и придираться: так это хорошо само по себе, так похоже на Верлэна.

Плешивый фавн из темной глины,
Плохой конец благих минут
Вещая нам, среди куртины
Смеешься дерзко, старый плут,
Над тем, что быстрые годины
Нас к этим праздникам ведут,

Где так грохочут тамбурины
И где кручины стерегут.[5]

И не странно ли, что в этом новом голосе иноземного поэта, присоединившегося теперь к хорам голосов русской лирики, звучит нечто бесконечно знакомое, близкое, как будто этот голос уже звучал в русском стихе пушкинской школы? Это признак глубокой ясности и чистоты стиля, найденного Сологубом при этом чудесном перевоплощении.

В этой книге нет ни одного слабого перевода. Но подлиннее других мне показались переводы: «Nevermore», «Grotesques», «La Chanson des Ingénues», «Marine», «Она прелестна в свете нежном», «Лунный свет», «Слезы в сердце моем», «Beams», «Я в черные дни не жду пробужденья»...

В предисловии к переводам Верлэна Сологуб высказывает ряд мыслей о лирической поэзии, которые, впрочем, еще больше дают ключей к творчеству самого Сологуба, чем Верлэна.

«В поэтическом творчестве, – говорит он, – я различаю два стремления, – положительное, ироническое, говорящее миру *да*, и этим вскрывающее роковую противоречивость жизни, – и отрицательное, лирическое, говорящее данному миру *нет*, и этим созидающее иной мир, желанный, необходимый и невозможный без конечного преображения мира. Поэзия Поля Верлэна – конечно, ирония.

Всякий знает лирически нежное имя Дульцинеи Тобозской, прекраснейшей из женщин. Ее прелести затмевают красоту Елены Прекрасной и очарование небесной очаровательницы – Афродиты. Всякая *Прекрасная Дама* и всякая *Невинная Дева* – только небесные и земные лики Дульцинеи. Но не всякий сразу вспомнит иронически точное, в метрическую книгу занесенное имя Альдонсы, той самой дебелой красоты, которую нашел Санчо-Пансо, посланный в Тобозо к Дульцинее.

Для лирического поэта, как для Дон-Кихота, нет Альдонсы, – есть Дульцинея. Для иронического поэта, как для Санчо-Пансо, нет Дульцинеи, – есть Альдонса.

Самый редкий уклон, – и это – уклон Поля Верлэна, – когда принята Альдонса, как подлинная Альдонса и

подлинная Дульцинея: каждое ее переживание ощущается в его роковых противоречиях, вся невозможность утверждается как необходимость. В каждом земном и грубом упоении таинственно явлены красота и восторг. Ирония становится мистической».[6]

Так определяет Сологуб конечное противоречие между *голосом* и реальной действительностью жизни поэта, написавшего и «Sagesse» и «Parallèlement».[7]

Валерий Брюсов. «Пути и перепутья»

Том I собрания стихов, издат. «Скорпион» 1908

Первое впечатление от Брюсова. Это было в 1903 году на заседании Религиозно-философского общества. Я только что вернулся из-за границы и впервые знакомился с новыми течениями в русской литературе, с поэтами и их произведениями.

Вся обстановка Религиозно-философского собрания: и речи и лица, обсуждаемые темы и страстность, вносимая в их обсуждение, нервное лицо и женский голос Мережковского, трагический лоб В.В. Розанова и его пальцы, которыми он закрывал глаза, слушая, как другой читал его доклад, бледные лица петербургских литераторов, перемешанные с черными клобуками монахов, огромные седые бороды, лиловые и коричневые рясы, живописные головы священников, острый трепет веры и ненависти, проносившийся над собранием, – все это рождало смутное представление о раскольничьем соборе XVII века.

Среди этой толпы, в которой каждая фигура казалась мне страницей истории, поразило меня лицо молодого человека, мне неизвестного.

Он не принимал никакого участия в прениях. Стоял скрестив руки и подняв лицо. Был застегнут узко и плотно в сюртук, сидевший плохо («по-семинарски», – подумал я). Волосы и борода были черны. Лицо очень бледно, с неправильными убегающими кривизнами и окружностями овала.

Лоб скруглен по-кошачьи. Больше всего останавливали внимание глаза, точно нарисованные черной краской на этом гладком лице и обведенные ровной непрерывной каймой, как у деревянной куклы. Потом, когда становилось понятно их выражение, то казалось, что ресницы обожжены их огнем.

Из низкостоячего воротника с трафаретным точно напечатанным черным галстуком шея торчала деревянно и прямо. Когда он улыбался, то большие зубы оскаливались яростно и лицо становилось звериным.

Подумалось: «Вот лицо исступленного, изувера раскольника. Как оно подходит к этой обстановке».

На другой день я с ним встретился и узнал, что это Валерий Брюсов.

«Как можно ошибаться в лицах», – подумал я, когда увидал, что это лицо может быть красивым, нежным и грустным.

«Как мог я находить его подходящим к той обстановке?» – подумал я, поняв через несколько времени, что если был там человек наиболее чуждый всему, что говорилось и волновало, то это был Брюсов.

Теперь же, имея перед собой «Пути и перепутья» – первый том полного собрания его стихов, снова возвращаюсь я к первому впечатлению его лица и думаю, что оно было верно.

Идеализируя тогда Религиозно-философское собрание в картину раскольничьего собора, я искал на лицах веры, страсти и исступленности.

У Брюсова лицо человека, затаившего в себе великую страсть. Это она обуглила его ресницы, очертила белки глаз, заострила уши, стянула сюртук, вытянула шею и сделала хищной его улыбку. И та же страсть в тончайшие звоны одела его грубый от природы стих, математическую точность дала его словам, четкую ясность внесла в его мысль и глубину прозрений в его творчество. Страсть изваяла его как поэта, опасная страсть, которая двигала Наполеонами, Цезарями и Александрами, – воля к власти.

Брюсов не поэт-мечтатель, от которого мир заслонен скользящими очертаниями его грезы, как Блок; не поэт-чародей, который прикосновением золотого жезла преобража-

ет и заставляет звучать окружающие вещи, как Бальмонт; не поэт-иерофант, ведающий тайны и откровения древние и новые и лишь немногих допускающий в святилище свое, как Вячеслав Иванов; Брюсов – поэт-завоеватель, создатель империи, установитель законов, основатель самодержавий.

Издание «Путей и перепутьев», в которое собрана большая часть его старых стихотворений начиная с «Русских символистов» и кончая «Tertia vigilia»,[1] является актом большого мужества со стороны Брюсова, так как вновь подымает ту тяжелую тяжбу его с русской публикой, которая только в последние годы была забыта и потому как бы молчаливым соглашением решена в его пользу.

И тем более велико его мужество, что теперь он не подписался бы уж под многими своими старыми стихотворениями.

«Многое в моей юношеской поэзии, – говорит он, – показалось мне наивным и неверным, многие приемы творчества бессильными и неудачными. Если бы захотел я выбрать из всего, напечатанного мною в стихах за первые десять лет литературной работы, только то, что теперь удовлетворяет мой художественный вкус, мне пришлось бы ограничиться небольшой книжкой в 10–20 стр.

Но я нашел, что, поступив так, я был бы несправедлив сам к себе. Если вообще мое творчество заслуживает внимания, то заслуживают его и те "пути и перепутья", по которым я вышел на свою настоящую дорогу».[2]

Далее он предупреждает, что старался оставить все, что казалось ему характерным для его ранней поэзии, откинув около трети стихотворений, входивших в его первые сборники.

Этим отбором он отделяет то, за что он готов принять ответственность теперь, от тех произведений, от которых он отрекается безусловно.

Судьба поэзии Брюсова была тяжела. Редко кто умел возбуждать против себя столько ненависти в публике. Первые же его шаги были встречены яростными свистками. Тотчас же после появления сборников «Русские символисты» имя его стало в публике нарицательным именем для дека-

дента и повторялось рядом с именем пресловутого Емельянова-Коханского.[3]

Владимир Соловьев заклеймил его стихи злой и обидной статьей в «Вестнике Европы».[4]

В сущности публика прочла и запомнила из Валерия Брюсова только один стих: «О закрой свои бледные ноги»,[5] который и заслонил от нее на много лет остальное творчество поэта. В течение многих лет каждый интеллигентный читатель, при котором заходит речь о поэзии Брюсова, тотчас же с авторитетным видом знатока литературы говорил: «Брюсов? Это “О закрой свои бледные ноги”!» А иногда, желая доказать свое знакомство со всеми тонкостями новой поэзии, цитировал еще «Лопасти латаний на эмалевой стене».[6] Это повторялось неизменно даже после выхода «Urbi et Orbi»;[7] повторяется изредка и теперь.

Эта маленькая строчка была для Брюсова тяжелым жерновом в тысячи пудов, который ему пришлось протащить на своей шее, ступень за ступенью преодолевая лестницу, приведшую его к вершинам искусства. Для него она была тем, чем красный жилет с первого представления «Эрнани» для Теофиля Готье.[8] «Я надел его только раз, но был вынужден носить всю жизнь», – с грустью говорил он в старости.

Конец восьмидесятых и начало девяностых годов было самым тяжелым временем для русской поэзии. Все потускнело, приникло и окостенело. Публика жила воспоминанием о Надсоне, а поэты перепевали из него.

Из стариков был жив только Фет, который после десяти лет молчания тогда написал «Вечерние огни».[9] Он был могиканом, пришедшим с другого конца столетия. На его памяти поэты отходили один за другим, и русский стих, который он нашел во всей его пушкинской весенности, угасал. Новые поэты не приходили. Говорят, что он в последние годы своей жизни с напряженным, болезненным внимание прочитывал каждый вновь появлявшийся сборник стихов: ждал идущих на смену. Но не дождался. Первые стихи Бальмонта могли бы дойти до него, но не дошли.

Вместе с Фетом погас последний отблеск сияния пушкинской эпохи. Погас, и наступили полная тьма и молчание. Но уже через несколько мгновений начала брезжить новая заря – появились стихи Бальмонта. Публика встретила их враждебно и холодно. Нашла их непонятными. В настоящее время, перечитывая первые сборники Бальмонта, трудно представить себе, что могло вызывать враждебность и казаться непонятным в этих стихах – таких простых и наивных, в которых так часто звучат даже некрасовские напевы. От стихотворений той эпохи они отличаются только грацией и легкостью стиха. Демонизм и кровожадность появляются в поэзии Бальмонта лишь значительно позже.

Но Бальмонт, который по своему стиху является синтезом и прекраснейшим цветением стиха прошлой эпохи, не привлекает на себя активной ненависти. Его отрицают. Но его ценят как переводчика Шелли; его печатают во всех толстых журналах.

Всю несправедливость и тяжесть борьбы Брюсов выносит на своих плечах с 1894 по 1905 год, потому что только с появлением «Stephanos» большая публика начинает признавать его. До 1904 г., т. е. до начала издания «Весов», ему закрыты все журналы и газеты.

В юношеских стихотворениях Валерия Брюсова различаются два течения.

Первое из них – подражание формам, словам и темам французских поэтов.

Подражания эти еще сводятся к имитации внешности, но не к принятию внутреннего содержания. В них постепенно формируется стиль и стих поэта.

В них много отголосков Бодлэра («Наши язвы наполнены гноем – Наше тело на падаль похоже, – О простри над могильным покоем – Покрывало последнее, Боже».[10] Или: «Медленно всходит луна. – Пурпур бледнеющих губ. – Милая, ты у окна. – Тиной опутанный труп».[11] К этому же течению относится отдел «Криптомерий»).

Этого рода стихи, ключ к которым надо искать во французских подлинниках, и вызывали тот упрек в «непонятности», которым так долго преследовали Брюсова, – поэта ясного по преимуществу. Только в двух стихотворениях этой манерной полосы («Моя любовь – палящий полдень Явы» и «Прокаженный»)[12] можно провидеть будущего Брюсова.

Одновременно с этим декадентски-подражательным течением в те же самые годы идет у Брюсова течение очень реалистическое – попытки воплощения в стихах обыденных личных переживаний. Это очень крепкая и тучная подпочва искусства, на которой позже вырастает вся его индивидуальность.

Надо знать географические, климатические и моральные условия, в которых развивался его талант. Надо знать, что он рос в Москве на Цветном бульваре, в характерном мещанском доме с большим двором, заваленным в глубине старым железом, бочками и прочим хламом. (В «Urbi et Orbi» он посвятил целую поэму его описанию).[13] Как раз в этом месте в Цветной бульвар впадает система уличек и переулков, спускающихся с горы, кишмя кишащей кабаками, вертепами, притонами и публичными домами. Здесь и знаменитая Драчевка и Соболев переулок.

Этот квартал – Московская Субурра.[14] Улицы его полны пьяными и безобразными сценами, он весь проникнут запахами сифилиса, вина и проституток.

Вся юность Валерия Брюсова прошла перед дверьми Публичного Дома.

К этой области он подошел прежде всего <...>*-ления попытался воплотить в стихе. Это было большое дерзновение, потому что в этой области у него не было предшественников и все традиции русской поэзии были против него, тем более, что он не искал здесь ни морали, ни жалости, а художественных обобщений и правды. Единственное достоинство этих первых опытов – их дерзновенность. Вообще же они грубы и безвкусны. В его «Путях и перепутьях» они собраны в отделе «Будни». Все они проникнуты Цветным бульваром.

* При публикации выпала строка газетного набора. За отсутствием рукописи текст восстановлению не поддается. (*Ред.*)

Здесь «Осужденная жрица» («Одна из осужденных жриц, – Я наблюдаю из кровати – Калейдоскоп людей и лиц, – И поцелуев и объятий. – Вся жизнь проходит как во сне, – В глухом тумане опьяненья, – И непонятно больше мне – Святое слово наслажденье»...).[15]

Здесь «Сумасшедший» («Чтоб меня не увидел никто, – На прогулках я прячусь как трус, – Приподняв воротник у пальто – И на брови надвинув картуз. – Я встречаю нагие тела, – Посинелые в рыхлом снегу, – Я минуты убийств стерегу – И смеюсь беспощадно с угла»).[16]

«Продажная» («Едва ли ей было четырнадцать лет, – Так задумчиво гасли линии бюста. – О как не шел ей пунцовый цвет – Символ страстного чувства»).[17]

Иногда он старается найти в этих впечатлениях бодлэровские символы. Но они еще смутны и неясны. («Подруги»: «Три женщины грязные, пьяные, – Обнявшись идут и шатаются. – Дрожат колокольни туманные, – Кресты у церквей наклоняются. – Заслышавши речи бессвязные, – На хриплые песни похожие, – Смеются извозчики праздные, – Сторонятся грубо прохожие»).[18]

Из приведенных цитат ясно видно, что в этой области Брюсов является непосредственным предтечей и предвестником тех литературных тем и приемов, над которыми в настоящее время работают Леонид Андреев, Сергеев-Ценский и др. Даже самый неудачный выбор сравнений и символов напоминает их.

Но Брюсов недолго останавливается на этой ступени. Скоро сквозь Цветной бульвар он начинает прозревать римскую Субурру и Священную проституцию древней Финикии, и впоследствии из этого корня вырастут его совершенные и сдержанные поэмы «Аганатис», «Город Женщин» и, наконец, его Афродита в публичном доме [19] («Stephanos»).

Но основные черты этих ранних впечатлений пребудут в творчестве Брюсова до конца. Он не перейдет на высшую ступень по отношению к женщине и к любви. Женщина останется для него навсегда проституткой (Священной жрицей), а любовь судорогой сладострастия (Ложем пытки). Но

не подымаясь вверх, он бесконечно углубит эти явления жизни и свяжет их с биением мировой жизни.

Для него женщина становится «книгой между книг», в которой избыток дум и слов, в которой безумен каждый стих.

Ты женщина, ты — ведьмовской напиток!
Он жжет огнем, едва в уста проник;
Но пьющий пламя подавляет крик
И славословит бешено средь пыток.
Ты женщина! и этим ты права.
От века убрана короной звездной,
Ты — в наших безднах образ божества![20]

Еще спустя несколько лет, продолжая свое физиологическое углубление, в своем гимне, посвященном беременной женщине, он прославит ее как звено, связующее человека с природой («Ты, женщина, путем деторожденья удерживаешь нас у грани темноты»), и как магический сосуд, в котором происходит чудо претворения изжитого в вечно новое («И снова будут свежи розы – И первой первая любовь, – Любви изведанные грезы – Неведомыми станут вновь»).[21]

Ложе пытки превращается для него в богоборство («Я с Богом воевал в ночи!»), и ночь любви превращается в библейски-строгую картину:

Мне кто-то предлагает бой
В ночном безлюдьи, под шатром.
И я лицом к лицу с судьбой,
И я вдвоем с тобой, с собой
До утра упоен борьбой
И – как Израиль – хром![22]

И наконец, народные сцены и пьяные песни, доносившиеся до него с Цветного бульвара, он оправил в строгие ритмы народной поэзии, и от них родились и «Песня о последнем рязанском князе», «Сказание о разбойнике», и фабричные песни в «Urbi et Orbi» как истинная художественная стилизация этих впечатлений.

(«Люблю я березки – В Троицын день, – И песен отголоски – Из ближних деревень. – Люблю я шум без толку, –

Когда блестит мороз, – В огнях и искрах елку – Час совершенных грез. – И дню Вознесения – Стихи мои. – Дышит нега весенняя, – Но стихли ручьи»).[23]

На следующей грани, грани 1896–1898 года, Брюсов отходит от внешних впечатлений жизни для важной внутренней работы, которая сказывается в самом имени книги, посвященной «Одиночеству тех дней»[24]– «Это – я» («Me eum esse»).

В эту эпоху он познает и «годы молчания», и «негу холодной мечты», и «великое счастье – познав, утаить»,[25] и «ненужную любовь» («А в сердце дрожат невозможные, чистые, – Бессильные грезы ненужной любви»).[26]

В смысле воплощений и найденных слов эти годы наиболее скудны, но «Tertia vigilia» (Третья стража: 1898–1901) приносит обильную жатву, посеянную тогда.

В первом же стихотворении этой третьей грани он поминает их словами:

Мои прозренья были дики,
Мой каждый миг запечатлен:
Крылато-радостные лики
Глядели с довременных стен.[27]

И

И было мне так сладко в детстве
Следить мелькающую нить
И много странных соответствий
С мечтами в красках находить.[28]

С этого времени он начинает созерцать мир сквозь «стоцветные окна, стекла» книг.

(«Со мною любимая книга – Мне поет любимый размер. – Да! Я знаю, как сладки вериги – В глубине безысходных пещер»).[29]

Подводя итоги борениям мысли, преодолевшей вселенную книг, он говорит о стихотворении, гордо озаглавленном «Я».

Мой дух не изнемог во мгле противоречий,
Не обессилел ум в сплетеньях роковых.
Я все мечты люблю, мне дороги все речи,

И всем богам я посвящаю стих.
Я возносил мольбы Астарте и Гекате,
Как жрец, стотельчих жертв сам проливал я кровь,
И после подходил к подножиям распятий
И славил сильную, как смерть, любовь.
Я посещал сады Ликеев, Академий,
На воске отмечал реченья мудрецов,
Как верный ученик я был ласкаем всеми,
Но сам любил лишь сочетанья слов.
На острове мечты, где статуи, где песни,
Я исследил пути в огнях и без огней,
То поклонялся тем, что ярче, что телесней,
То трепетал в предчувствии теней.[30]

В стихотворении этом, служащем как бы вратами к его истинному творчеству (в нем впервые звучит мужественный бронзовый брюсовский стих), сказывается совсем не философский скептицизм, как может показаться сначала, а жадный взгляд завоевателя, обозревающего лазутчиком пределы и области, которые ему предстоит покорить мечом.

Веря в свою грядущую победу над современностью («Мы гребень встающей волны»),[31] но в то же время чувствуя свое полное одиночество и отчужденность в текущем мире, он обращается к прошлым векам («Любимцы веков») и там ищет подобий и соответствий для определения своего «Я». Но важно здесь то, что, вопреки своему утверждению, он идет учиться совсем не в сады ликеев и академий и вовсе не заниматься записыванием «речений мудрецов». Нет, он идет к Александру Великому («Неустанное стремленье от судьбы к иной судьбе, Александр Завоеватель, я – дрожа – молюсь тебе»).[32]

Он идет к Ассаргадону («Я на костях врагов воздвиг свой мощный трон. – Владыки и вожди, вам говорю я: горе!.. – Кто превзойдет меня! Кто будет равен мне? ... Я исчерпал тебя до дна, земная слава!»).[33]

Он идет к своим предкам скифам («Вы собратом гордиться могли бы, – Полюбили бы взор мой меткий... Я буду, как все и особый – Волхвы меня примут, как сына. – Я сложу им песню для пробы, – Но от них уйду я в дружину»).[34]

Он идет к Наполеону («Сам изумлен служеньем счастья, – Ты, как пращой, метал войска, – И мировое самовластье – Бросал, как ставку игрока»).[35]

Он говорил про себя («Дон Жуан»):

Да, я – моряк, искатель островов.
Скиталец дерзкий в неоглядном море,
Я жажду новых стран, иных цветов,
Наречий странных, чуждых плоскогорий.[36]

Точно так же не видно его и у «подножия распятий», но он шлет свой привет халдейскому пастуху, зачинателю тайного знания звезд и установителю Зодиака, с трепетом предстоит пред лицом Сивиллы на берегах тусклого Аверна («Амалтея») и совершает моление сладостной Гекате в тайном кругу ночных колдуний («Ламия»).[37]

Когда же он обращается к тем, которые воистину являются учителями мудрости, – к Данте, к Лейбницу,[38] то он не находит ни ярких и четких слов для их характеристики, ни истинного пафоса. Это оды школяра-схоластика на заданную тему. Единственное, что привлекает его к ним, – это их одиночество в своем веке: «Подобных знал он лишь в дали времен» («Данте»), «Буйный век глумился над тобой» («К портрету Лейбница»).

Ясно, что та школа, которую проходил поэт «на острове мечты» «во мгле противоречий», была не школа философа и мистика, а школа римского легионера, ландскнехта и конквистадора.

Мне памятна одна беседа с Брюсовым. Мы говорили о том, как для человеческой души в каждый момент ее существования, подобно огромным и туманным зеркалам, раскрываются новые исторические эпохи, что душа, расширяясь, познает себя новой в отражениях прошлого. Я указывал на то новое понимание мистической Греции в лице Вячеслава Иванова, понимание, к которому мы пришли через открытие Греции архаической и варварской. Теперь же, говорил я, этот

путь ведет нас к новому пониманию мистической сущности Египта, которое уже брезжит кое-где, например, у Розанова.

– Одни области прошлого раскрылись, а другие замкнулись, – сказал Брюсов. – Египет мне совершенно чужд. А вот Ассирия очень близка. Совершенно закрыт для меня мир Библии. Из этой области я не написал ни одного стихотворения. А вот для Мережковского близка Библия. Он пишет библейским языком. А когда он описывает Рим времен Юлиана, то в нем он видит и чувствует только средние века, хотя по видимости и описывает мир Цезарей.

Для меня же Рим ближе всего. Даже Греция близка лишь постольку, поскольку она отразилась в Риме. В сущности же я отношусь к эллинскому миру с тем же недоумением и непониманием, с каким относились римляне. Я знаю, что в моих стихах я никогда не мог воплотить духа Греции.

– Но ваш Рим кончается с Антонинами и едва ли переходит к Северам?[39]

– Антонины для меня золотой век человечества и латинской литературы. Латинская поэзия только там имеет смысл для меня. Век Августа – это архаические времена. Латинский язык тогда еще не был разработан. Это был наш державинский торжественный язык. Вергилий, которого я когда-то так любил, это Державин. Овидий и Гораций – поэты допушкинского периода римской литературы. Правда, Пушкин не пришел в римской литературе, но пушкинский период настал. Рутилий и Авзоний мне ближе всего.[40]

Знаменательна эта привязанность Брюсова к Риму. В ней находим мы ключи к силам и уклонам его творчества. Ему чужды изысканный эстетизм и утонченные вкусы культур изнеженных и слабеющих. В этом отношении никто дальше, чем он, не стоит от идеи «декаданса» в том смысле, как его понимали и признавали себя «декадентами» Маллармэ и его группа.

Брюсов всегда предпочтет бой гладиаторов в Колизее зрелищу трагедии Софокла в театре Диониса. Ему не выгнуть в стихе овала хрупкой глиняной вазы, тонкою кистью не расписать ему черным по красному легких танцующих фигур. Но он может высокой дугой вознести свой стих – веч-

ный, как римский свод. Он строит широко и крепко. Строфы его поэм, как аркады акведуков, однообразные и стройные, тянутся до далеких горизонтов, и стрелы его военных дорог, мощенных широкими мраморными плитами, лучатся по всем покоренным странам и временам.

Свою империю, которую он волен сделать всемирной, он строит в области Слова и Мечты. Но это не меняет *римских* приемов его завоевательной политики. В покоренных областях он вводит гражданственный строй, и на страже его законов стоит беспощадно карающий ликтор («Весы»).

Но в императоре, гранящем свои законы на бронзовых таблицах, живет грубый солдат-легионер. Отсюда, даже в самых совершенных произведениях его, то особое отсутствие художественного вкуса, то особое римское безвкусие, свойственное эпохам Цезарей и Наполеонов.

Отсюда и то замечательное явление, что в понимании любви он не может стать выше центуриона, приехавшего в Рим из далекого лагеря, ландскнехта, вступившего в покоренный город, или моряка, на короткие часы сошедшего на землю в большом средиземном морском порту. Именно за этими лицами любит он прятать свое лицо, повествуя о любви.

Тот же римский дух сказывается в его литературных отношениях, в его борьбе за первенство в русской поэзии. Он составляет «триумвираты» (Бальмонт, В. Иванов, Брюсов), между которыми делит мировое владычество (см. все посвящения и послания к этим поэтам), он же начинает гражданские войны и ведет борьбу против других триумвиров. В «Urbi et Orbi» и в «Stephanos» в целых отделах сказывается эта борьба за первенство сперва с Бальмонтом, потом с Вячеславом Ивановым.[41]

Именно эту великую страсть самоутверждения, неодолимую волю к власти и первенству прочитал я в его лице при нашей встрече, но тогда не понял прочитанного. Теперь же она горит для меня в каждой строчке, им написанной. Это она ведет его такими громадными ступенями от грубых стихотворных опытов юности к нынешнему совершенству форм. Она в каждой новой книге заставляет вновь и вновь преодо-

левать вполне самого себя, ставя между прошлым и новым пропасти непроходимые.

Как схиму принял он на себя свою страсть: «Искусство жаждет самовластья». «В искусстве важен строгий искус», – говорит он. Все в жизни поэта, все до конца должно быть принесено в жертву искусству.

Так! Сделай жизнь единой дрожью,
Люби и муки до конца,
Упейся истиной и ложью, –
Во имя кисти и резца!
Но будь окован и любовью,
Бросайся в пропасти греха,
Пятнай себя священной кровью
Во имя лиры и стиха![42]

Примеч. В этой статье я преднамеренно не коснулся Валерия Брюсова как поэта города, хотя именно «Пути и перепутья» дают богатый материал для исследования его эволюции в этой области. Но как поэта города Брюсова нельзя рассматривать отдельно от его драмы «Земля» и от книги «Urbi et Orbi». Это составит тему одного из моих ближайших фельетонов.

Город в поэзии Валерия Брюсова

Идею славы ложно соединяют с образом крыльев. Чаще она является могильной плитой, под которой погребают живого.

Когда поэт становится в глазах публики «автором» такого-то произведения, ему бывает очень трудно выкарабкаться из-под этой плиты.

Не менее тяжело бывает стать поэтом определенной области переживаний и явлений: поэтом ли «перепевных созвучий», или «поэтом “прекрасной дамы”», поэтом «половых извращений», или «поэтом города».[1]

За Валерием Брюсовым утвердилась в настоящее время в русской литературе слава поэта города. Мне хочется проверить, по справедливости ли Брюсов заслужил эту тяжелую деревянную колодку, в которой критики хотят замкнуть его руки и шею.

Город, действительно, неотвязно занимает мысли Брюсова, и половина всего, что он написал, так или иначе касается города.

Но для того чтобы иметь право называться поэтом того или иного, надо глубоко любить и творчески воссоздавать это в слове.

Никак нельзя назвать, например, Иоанна Крестителя поэтом Ирода, а Виктора Гюго поэтом Наполеона Третьего.[2]

Отношение Валерия Брюсова к городу при первом взгляде очень сложно и противоречиво. Он то страстно призывает его: «Гряди могущ и неведом – быть мне путем к победам!»[3] То призывает варваров на разрушение его и восклицает: «Как будет весело дробить останки статуй и складывать костры из бесконечных книг!»[4]

Попытаюсь последовательно выяснить отношение его к городу прошлого, к городу современному и городу будущего.

В поэме «Замкнутые»* отношение его к городу прошлого сказалось вполне законченно. Безвестный город рисует он в ней, старинный и суровый. Он живет одним воспоминанием о жизни и порвал связь с миром современным. Это как бы сама идея старого средневекового европейского города.

Город этот безнадежно замкнут горами и морем, он весь кажется «обветшалым зданием, каким-то сказочным преданием о днях далекой старины». Он «объят тайной лет», «угрюм и дряхл, но горд и строен»...

Из серых камней выведены строго,
Являли церкви мощь свободных сил.
В них дух столетий смело воплотил
И веру в гений свой, и веру в Бога.
Передавался труд к потомкам от отца,
Но каждый камень, взвешен и измерен,

---

* *У Волошина ошибочно*: «Заклятые». (*Ред.*)

Ложился в свой черед, по замыслу творца,
И линий общий строй был строг и верен,
И каждый малый свод продуман до конца.[5]

Строфа эта является в поэзии Брюсова наиболее полным выражением его представлений об архитектуре. Вообще же, говоря о городе, он почти никогда не касается архитектуры, а только называет: площади, аркады, скверы, лестницы, окна, своды... Этот текст указывает на то, что к архитектуре он относится как к мертвой математической формуле. Если постараться представить себе этот собор, созидаемый им, то пред глазами встанут скучные чертежи Виоле-ле-Дюка [6] или подавляющая тоска Кельнского собора. То, что каждый свод «был продуман до конца», что все камни «ложились в свой черед», что строй линий при передаче от одного поколения к другому оставался «строг и верен», – все это исторически неверно. Брюсов обманывает нас – это не настоящий старый город, это новый город. Как ветвистые растения, как сплетение кораллов, росли старые соборы, забывались, изменялись замыслы зачинателя, новые века вносили новые стили, нарушались пропорции, башни недостраивались. И в этом хаосе была гармония, в нарушении строя сказывался гений городов. Разве можно сравнить скучную последовательность Кельнского собора, исправленного и законченного в XIX веке разными германскими Виоле-ле-Дюками, с любым из безвестных соборов Франции, полуразрушенных, незаконченных, но певучих, вдохновленных и крылатых?

Архитектура – не человеческое искусство. Пусть художник чертит план. Пусть рабочие складывают камни. Мертвы стены, возведенные ими. Они посеяли только семя храма. Только когда время овеет их крылами столетий, только тогда мертвые камни станут живыми. Надо, чтобы человеческая кровь окропила, молитвы обожгли, дыхание города проникло эти стены. Архитектура создается не людьми, а временем. Разрушительным время может казаться лишь домовладельцам и реставраторам, для художника же время – великий созидатель. Им же построены живые кристаллы старого города.

Жизни этих кристаллов Брюсов не чувствует. Поэтому он может так спокойно сопоставлять мертвое с живым: «зодчество церквей старинных» и «современный прихотливый свод»; поэтому может он произносить такие слова, позволительные лишь Льву Толстому:

«Я в их церквах бывал, то пышных, то пустынных. В одних все статуи, картины и резьба, обряд застывший в пышностях старинных, *бессмысленно-пустая ворожба»*...[7]

Для царственных розасов Notre-Dame («Париж») он находит единственное сравнение: «Святой калейдоскоп» и даже приводит в движение этот калейдоскоп: «И начинал мираж вращаться вкруг, сменяя все краски радуги, все отблески огней».[8] То, что самому ничтожному из детей города служит напоминанием о мистической Розе, ему напоминает лишь детскую физическую игрушку.

Старый Город представляется ему мертвым часовым механизмом, вечно повторяющим самого себя. Как в окошечке старинных часов, через определенные промежутки времени проходят заводные куклы: «Там тайно в сумерки ходили пары — Я вас люблю — промолвить при луне»,[9] «Им было сладостно; в условности давнишней казались сочтены движенья их».[10]

Настолько же неизменной и механичной кажется ему наука Старого Города: «Все было в тех речах безжалостно знакомым, и в смене скучных слов не изменялась суть».[11]

Все мертво для него, что от города, вместо жизни везде он видит механизм.

Недалекий естествоиспытатель с такими мыслями рассматривает муравейник, в таком же виде должна бы была предстать жизнь большого города свободному варвару, в первый раз разглядывающему его.

Знаменательно: стоит ему прикоснуться к древним трофеям войны, хранящимся в музеях, и он преображается: «И все в себе иную жизнь таило, иных столетий пламенную ложь. Как в ветер верило истлевшее ветрило! Как жаждал мощных рук еще сверкавший нож!»[12]

То же самое происходит с ним, когда среди неверного и вынужденного описания Парижа он подходит к гробнице Наполеона, когда видит в Венеции Льва св. Марка.

Зрелище гербов и трофеев каждый раз потрясает его и превращает его в мощного поэта. Как юноша Ахилл, невольно он себя выдает, хватаясь за оружие прежде всего.

И сам себя временами отделяет он от Города. У него вырываются такие признания: «Мы дышим комнатною пылью, живем среди картин и книг; и дорог нашему бессилью отдельный стих, отдельный миг. А мне что снится? – Дикие крики. А мне что близко? – Кровь и война. Мои братья – северные владыки, мое время – викингов времена».[13]

Поэтому он отрекается и от искусства, возникшего в Старом Городе («К художникам входил я в мастерские. О бедность строгая опустошенных дум! Искусство! Вольная стихия! Сюда не долетал твой вдохновенный шум»).[14]

Опьяненный действием и кровью, он как будто не сознает того, что радостная мечта о зеленеющей земле затрепетала впервые в нашем искусстве за оградой городских стен, что пейзаж возник впервые как вид из узкого городского окна, что на городскую стену выходил художник писать загородные дали, что солнечный луч, упавший на дно темного подвала, породил Рембрандта, что город родил книгу, которую он сам так хорошо назвал «стоцветным стеклом». Он все забывает, когда начинает говорить о Старом Городе, и ум его слепнет.

XIX век, узревший рост городов-гигантов, в то же время был веком освобождения от города. Характерно известие, передаваемое Гонкурами, о первом художнике, приехавшем в Барбизон в конце XVIII века и ходившем в лес на этюды с красками в одной руке и с ружьем в другой. Ему приходилось постоянно отстреливаться от разбойников. Безопасность горожанина за пределами городских стен становится повсеместной лишь в XIX веке, и одновременно с этим в европейском искусстве возникает неизвестное дотоле чувство природы, любовь к земле. XIX век, распахнувший ворота старых городов несправедливости, может быть назван веком слияния с природой. Мечта, так долго отделенная от зеленых наважде-

ний, преображает природу и делает ее более близкой и более безысходной любовь к ней.

Но одновременно с падением власти Старого Города возникает иное рабство, более страшное и более неодолимое: это рабство путей, рабство скорости.

Перевернулись все понятия: расстояние стало временем, дорога – скоростью. Дорога родилась не в городе. Она пришла извне, враждебная, властная, лицемерная, сломала стены городов, расковала пленников и сказала: «Теперь мне будете платить дань». Дорога возникла между городами, сковала их цепями, приблизила их один к другому, пересоздала их и стеснила Землю.

Подобно нервной системе, впившейся своими тонкими нитями в спинной хребет животного и в новую сторону направившей развитие мира, быстрые и напряженные пути XIX века, как чудовищный паразит, вникли в древний организм городов и подчинили его себе.

Дорога создала в городе улицу. В Старом Городе не было улицы. Там были дворы, коридоры, проходы. Правда, они назывались улицами. Но имена бессмертны; понятия же, что под ними текут, изменяются ежеминутно. Ничего общего нет между тем, что называлось улицей в Старом Городе, и большой артерией города современного – проспектом, авеню, бульваром...

Стоит только вспомнить узкие коридоры Генуи, проложенные между семиэтажными домами, поддерживающими на самом верху друг друга сводами. Днем эти своды темнят тонкую нить неба, видимую снизу, а вечером эти проходы, освещенные тусклым светом редких фонарей, кажутся безвыходным лабиринтом в каменных недрах огромного гулкого здания. Или обаятельные улицы Севильи, над которыми в летние дни с одной крыши домов на другую раскидывают разноцветный тент, превращая их в patio – южную гостиную, полную цветов, прохлады и рассеянного света. Или мраморные залы – площади Венеции с лазурными сводами наверху.

Старый город был одним большим домом, с большой общей залой посередине. В ней сосредоточивалась вся общественная жизнь. Это был базар, форум, соборная площадь –

все вместе. Кроме коридоров, которые были скорее дворами домов, к центру вели еще два-три проезжих пути, которые были прототипом, первичным зародышем нашей улицы.

Базар был сердцем города, как он и остается теперь в больших восточных городах: рядом с куплей-продажей и обменом новостей там проповедовал пророк, учил философ и поэт пел свои песни.

Дороги, ворвавшись в середину города бурным потоком своих повозок, карет, омнибусов, автомобилей, паровозов и трамваев, размыли устои старого города, подмыли старые камни, снесли с фундаментов древние дворцы, смыли ветхие дома со своего пути и создали себе широкое каменное однообразное ложе, подобное тем, что в Швейцарии устраивают для буйных горных рек, и это искусственное русло стало называться улицей. И не только механическую работу разрушения произвела она, она произвела химическую реакцию в самых кристаллах духа старого города. Все, что было раньше осязаемо глазом и рукой, она превратила в отвлеченности. Базар стал биржей, клубом, газетой, рестораном, пивной, залом для митингов. То, что было раньше краской, формой, лицом, голосом, – стало цифрой, знаком, буквой, символом.

Вот эту улицу Брюсов глубоко любит и понимает. Дитя нового варварства, скрытого в неудержимом потоке дорог, он начинает сознавать себя лишь при победоносном вступлении улицы в город и потому совсем не различает, где кончается город и где начинается улица.

Точно так же, как для детей города, для «замкнутых», камни не темница, а крылья мечты, так и Брюсов, замкнутый в потоке улицы, чувствует не цепи, а крылатое ее устремление к будущим иным временам.

«Люблю я линий верность, люблю в мечтах предел»,[15] – говорит он. Но не о городе. Город не знает <ни> верности в линиях, ни предела мечтам. Он говорит об однообразном строе домов, обрамляющих улицу, и о пути, устремленном в одну сторону, о пути, с которого не свернуть мечте.

Город для него лишь как берега улицы. Поэтому любит он стены («Пространства люблю площадей, стенами кругом огражденные»).[16]

«Город и *камни* люблю, грохот его и шумы певучие».[17] *Камни* эти не старые камни, а камни мостовой. Все, что за пределами улицы, вызывает его подозрительность и ужас: «Здания – хищные звери с сотней несытых утроб. Страшны закрытые двери – каждая комната гроб».[18]

«О конки! вы *вольные* челны шумящих и стройных столиц»[19] – даже это сравнение, режущее своей неправдой, становится приемлемым, если взглянуть на него не с точки зрения города, а потока улицы.

Кафе, рестораны, игорные и публичные дома – это пристани и маяки улицы: «Горите белыми огнями, теснины улиц! Двери в ад, сверкайте пламенем над нами, чтоб не блуждать нам наугад».[20]

По мере того как в Брюсове растет совершенство и строгость стиха, растет в нем и улица и становится первобытностихийной. Уже кажется, что не он говорит, а сама улица говорит его устами. Как одержимый даром пророчества, он говорит от лица ее то, что сам не мог бы сказать, что противно всему его духу и строю.

Такова «Слава толпе»: «Славлю я лики благие избранных веком угодников. Черни признанье – бесценная плата; дара поэту достойнее нет!... Славлю я правду твоих своеволий, толпа!»[21]

В «Духах огня» улица раскрывается ему в «Légende des siècles»[22] словами и образами в форме пламенных космических устремлений, «водопада катастроф»,[23] как некое огненное откровение.

И тут же рядом вещает он от своего имени пошлость обыденной улицы, философствующей на эстраде кафешантана: «Столетия – фонарики! О сколько вас во тьме! на прочной нити времени протянуто в уме!... Сверкают разноцветные в причудливом саду, в котором очарованный и я теперь иду. Вот пламенники красные – подряд по десяти. Ассирия! Ассирия! Мне мимо не пройти!.. А вот гирлянда желтая квадратных фонарей. Египет! Сила странная в неяркости твоей...»[24] и т. п. изложение апокалипсического пролога к «Légende des siècles» словами и образами, заимствованными из увеселительных садов.

Валерий Брюсов не может так думать и так говорить. В этом есть нечто валаамовское.[25] Здесь он – поэт сознательный по преимуществу, «разъявший алгеброй гармонию»,[26] исчисливший и замкнувший в математические уравнения все иррациональности чувства, становится таким же одержимым, таким же бессознательным поэтом, как Бальмонт.

Для передачи дыханья, напева, ритма улицы он находит размеры и сочтанья слов, которых никто не находил до него.

Улица была как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый рок.
Мчались омнибусы, кэбы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком
С неба, с высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и щелканье бичей...[27]

Здесь поразительно каждое слово, каждый изгиб ритма. И в то же время это напоминает синематограф, воплотивший в себе всю устремленную, неудержимую душу Улицы, все ее мельканье, всю ее пестроту, всю ее вечную смену. Так же, как автомобиль, как толчки экспресса, как звук мотоциклета, синематограф несет в себе ритм Улицы.

И как продолжается эта поразительная поэма «Конь блед».

И внезапно в эту бурю, в этот адский шепот,
В этот воплотившийся в земные формы бред
Ворвался, вонзился чуждый несозвучный топот,
Заглушая гулы, говор, грохоты карет...

Внезапно посреди Улицы показался Огнеликий Всадник: «Был у Всадника в руке развитый, длинный свиток. Огненные буквы возвещали имя "Смерть"... Полосами яркими, как пряжей пышных ниток, в высоте над городом вдруг разгорелась твердь».

Мгновенье ужаса. Люди падают на землю. Лошади прячут морды между ног. Продажная женщина в восторге целует коню копыта. Безумный пророчествует о Божьем суде...

Но восторг и ужас длились краткое мгновенье...
Через миг в толпе смятенной не стоял никто...

Что же случилось? Пламя смерти испепелило преступный город? На месте осталась обожженная груда развалин и столб праха? Так закончил бы поэму поэт старого города. Но для поэта улицы Огнеликий Всадник лишь случайно, медиумически появился на одной из пластинок синематографа, «набежало с улиц смежных новое движение», снова все слилось в «буре многошумной»,[28] и синематограф продолжал вертеться без мысли и без последствий, как «водопад катастроф», как «огнеструйный самум» [29] духов огня.

Но лишь только Брюсов перестает быть бессознательным поэтом, устами которого вещают гении и демоны улицы, лишь только вновь пробуждается в нем гордое сознание его вольного «Я», его мысль возвращается к исконному, страшному врагу его духа – городу. Старый город не грозит ему, когда он идет в потоке улицы, но зато здесь на улице видения города будущего встают неотступнее и неотвратимее.

В «Замкнутых», говоря о старом городе, он спрашивает себя с тревогой: «Что, если город мой прообраз первый, малый того, что некогда жизнь явит в полноте?»[30]

Поэтому, стараясь вызвать перед собой образ города будущего, он строит его бессознательно для себя по образцу города прошлого, выбирая стороны ему наиболее ненавистные, страшные и чудовищно преувеличивая их.

Грядущий «Город-Дом» является перед ним «беспощадным видением», «кошмарным сном», «чудовищем размеренно громадным, с стеклянным черепом, покрывшим шар земной», «машиной из машин», обязанной жизнью «колесам, блокам, коромыслам».[31] Ему представляется, что уже бродит в «Неоконченном здании»: «Здесь будут проходы и комнаты! Все стены задвинутся сплошь! О, думы упорные, вспомните! Вы только забыли чертеж!»[32]

И он чувствует «раба подавленную ярость», «всех наших помыслов обманутую старость».[33]

Но сознание этой неизбежности невыносимо ему. Он хочет, чтобы было не так. Он хочет, чтобы «Будущий Царь

Вселенной» был осуществлением грез о всех свободах человеческих. И тогда взывает он: «Тайно тебе поклоняюсь, гряди могущ и неведом! Перед тобой во прах повергаюсь, пусть буду путем к победам».[34] Тогда он мечтает, что «Единый город скроет шар земной, как в чешую, в сверкающие стекла, чтоб вечно жить ласкательной весной, чтоб листьев зелень осенью не блекла». Что люди, «последыши и баловни природы», будут жить «в весельи торжества». «Свобода, братство, равенство, все то, о чем томимся мы почти без веры, к чему из нас не припадет никто, – те вкусят смело полностью, сверх меры».[35]

Этот мотив в поэзии Брюсова нельзя принять иначе как надрыв. Самим собой становится он лишь тогда, когда восклицает радостно и пророчественно: «Борьба, как ярый вихрь, промчится по вселенной и в бешенстве сметет, как травы, города, и будут волки выть над опустелой Сеной, и стены Тауэра исчезнут без следа».

И все, что нас гнетет, снесет и свеет время,
Все чувства давние, всю власть заветных слов,
И по земле пройдет неведомое племя,
И будет снова мир таинственен и нов.
В руинах, звавшихся парламентской палатой,
Как будет радостен детей свободный крик,
Как будет весело дробить останки статуй
И складывать костры из бесконечных книг.
Освобождение, восторг великой воли,
Приветствую тебя и славлю из цепей![36]

Настолько же прекрасен и мощен его призыв к «Грядущим гуннам»: «На нас ордой опьянелой рухните с темных становий – оживить одряхлевшее тело волною пылающей крови. Поставьте, невольники воли, шалаши у костров, как бывало, всколосите веселое поле на месте тронного зала... А мы, мудрецы и поэты, хранители тайны и веры, унесем зажженные светы в катакомбы, в пустыни, в пещеры»...[37]

И хотя в этих строфах Брюсов соглашается разделить судьбу «хранителей тайны и веры», но мечта отказывается представить его себе в катакомбах. Я вижу его скорее принимающим власть над гуннами и на обломках разрушенных цивилизаций утверждающим новый строй жизни.

Столько упоения и воли вкладывает он в эти призывы к разрушению Города, что у меня нет сомнения, что он первый во главе гуннов пошел бы против него.

Вся его драма «Земля»[38] создана лишь для того, чтобы поднять руку против города грядущих времен и нанести ему последний, смертельный удар.

В этих драматических сценах соединены, как фокус, все страсти и все противоречия, преисполняющие его при виде города. Там он вводит нас в этот Город-Дом будущих времен, весь исчисленный и обязанный жизнью своей колесам и машинам. Но только строит он его совсем не на основании механических и физических возможностей и гипотез, а скорее из впечатлений Старого Города, только очень увлеченных и упрощенных.

Его город с сотнями этажей, Город, обнявший всю землю, Город, в котором человечество могло заблудиться и потерять выход к солнцу, этот город с несколькими круговыми залами, с галереями, ярусами, расположенными вокруг зал, с геометрическими правильными арками, открывающими бесконечные перспективы других покоев и проходов, и с бассейнами посредине, скорее напоминает театральные залы или роскошные сооружения для торговых рядов, чем тот Город, что должен наступить.

Вот в чем невозможность его. Как средневековый город принял свои формы от крепостной стены, узким кольцом стянувшей его, так Город Будущего должен сложиться под влиянием улицы. Творческая сила улицы в ее быстроте и напряженности. Дома и стены растут в высоту, и этажи множатся в местах ее наивысшего напряжения. В этом зародыш Города Будущего. Улица может затянуться стеклянной крышей, но она останется улицей, туннелем, но не станет зданием или галереей. Если представить себе, что весь земной шар с иссякшими океанами обовьется тесно по всем направлениям многими ярусами, кольцами этих дорог-удавов, то ясно, что в этих исполинских артериях будет сосредоточена вся жизненная сила Города-Земли, что лишь молниеносная скорость

и течение человеческих масс по их руслам может обусловить существование его.

Этот Город будет гигантским организмом, пронизанным до глубочайших тканей своих этими животворящими дорогами. Перерыв мирового движения, как паралич сердца, должен неминуемо повлечь за собой гибель всего Города.

В «Земле» Брюсова мы не находим никаких следов мировых дорог и сообщений. В ремарках мы читаем о переходах, галереях, лестницах, сотнях зал, сотнях этажей и раз упоминается об испортившихся подъемниках. Невероятно. В городе, обнявшем всю землю, все и всегда ходили пешком.

Душевный мир людей, населяющих этот Город, так же неправдоподобен, как и устройство самого города. Раковина, в которой живет моллюск, представляет точный отпечаток его тела и его сознания. Такой Город, который в течение «многих тысячелетий» служит обиталищем человека, забывшего о солнце и о зеленеющей земле, не может быть ничем иным, как *раковиной* человечества. Каждая машина, его оживляющая, каждый извив его переходов органически должны быть связаны с человеком, и не так, как в Старом Городе, а несравненно полнее и интимнее. Камни должны стать плотью и машины – инстинктом.

Между тем люди, населяющие брюсовский Город, сохранили все психические особенности, нравы и привычки Старого Города и потому кажутся случайными гостями этих зал.

В Городе существует Орден Освободителей – мистический союз убийц, цель которого «освободить человечество от позора жизни», *«разрушить единый дух от условной множественности тел»*, вернуть человечество в «великое Все мира».[39] В одной из сцен является дух последней колдуньи, имевшей на земле власть над духами, демонами и призраками. Но магические здания погибли вместе с нею, потому что и души умерших уже начали покидать землю: «Все меньше духов осталось близ этой планеты, и с ними вместе покидали ее и демоны».[40]

Эти тексты ясно указывают, что Брюсов стоит на точке зрения оккультных учений о единстве организма Вселенной.

Но, найдя нужным подчеркнуть это, он принимает на себя логические обязательства.

Учение о духах звездных и духах стихийных представляет вполне последовательную и стройную систему, обнимающую собой все ткани мировой жизни. По этому учению, человек так близко и органично слит с мировой жизнью, что его дыхание, его кровотечение, его сознание, его страсти являются такими же жизненными стихиями, в которых живут духи, окружающие землю, как для него самого жизненными стихиями являются воздух, вода, земля и огонь. Как же в таком случае тот факт, что сами духи уже покинули умирающую землю, должен отразиться на человечестве? Ведь в этом исчезновении духов из области земли громадное нарушение земного равновесия, целая катастрофа в психическом и физическом мире человека. Прежде всего, если быть логичным, катастрофа эта должна была бы сказаться в области страсти и любви, в виде полного угасания их. А между тем, хотя мы и читаем в «Земле» упоминание о том, что число рождений в городе сокращается, тем не менее герои драмы любят, целуют, обнимают с такою же страстью и силой, как герои старого мира.

Но быть может, мы не имеем права предъявлять эти требования к драматическому произведению... Быть может, рисуя город будущего, Брюсов и не хотел дать больше, чем бегло намеченные, условные театральные декорации, и, не заботясь ни об архитектурном, ни об историческом, ни о психологическом правдоподобии его, просто пожелал перенести в фантастическую обстановку драму вполне современных людей?

Но я в «Земле» слышу только голоса различных человеческих принципов, но не вижу людей. Когда, закрыв глаза, я стараюсь вызвать перед собой картины и сцены этой драмы, то мне представляется картина Давида «Клятва в мячном зале». И не сама картина, а эскиз к ней.[41] Все депутаты национального собрания изображены там в виде нагих академий, лица их едва намечены, но мускулы и вся анатомия тела выписаны тщательно, обще и однообразно, как если бы для всех них позировал один натурщик. Это лишь скелет картины: в нем нет еще индивидуальностей, но есть общая схема движений, каждое лицо уже стоит на своем месте и делает свой жест.

В героях «Земли» я вижу тоже лишь анатомию «тела вообще». Они расставлены на своих местах, и каждый сохраняет свою позу. У них нет лица, и их невозможно различить по именам. Это неизбежно. Когда текст драмы был уже вполне закончен, Брюсов еще не решил, какие дать имена своим героям. Найти возможные имена для последних людей на земле было очень трудною задачею, и он разрешил ее остроумно и логично, взяв древнейшие имена, дошедшие до нас, – имена племени майев. Эти имена звучат в «Земле» красиво, громко и естественно, придавая всему особый архаизм грядущего. Но ни одно из действующих лиц не слилось со своим именем, ни одно имя не обозначает определенного характера.

Каждое живое «я» вырастает из своего имени, как из семени. Творцы новых человечеств в искусстве знают это глубже, чем кто-либо. Бальзак, столь дороживший каждой минутой своей кабинетной работы, когда начинал выяснять перед собой характер своего будущего романа, забрасывал перо на много дней и шел на улицу искать имен. Так бродил он целыми днями, читая вывески и прислушиваясь к говору, пока его глаза или его слуха не касалось то сочетание звуков, которое могло стать именем для его героя. Тогда только мозг его мог приняться за творческую работу, и имя одевалось в плоть и кровь. Так же работал Гюго. Так же работает большинство беллетристов. Поэтому же те неопытные литераторы, которые на вопрос, отчего вы не пишете беллетристики? – наивно отвечают: «Я не умею дать имена своим героям», высказывают бессознательно одну из основных и таинственнейших истин творчества: создать – это назвать по имени.

У героев «Земли» нет индивидуальности. Поэтому их «единый дух» хочется разрешить от условной множественности тел. То, что есть ценного и большого в «Земле», – это «единый дух» Брюсова, ее создавшего, – мощный лирический дух, который веет в речах о солнце, о разрушении города, в «гимне Смерти»[42] и в последней патетической сцене гибели.

Итак, вот итоги исследования моего о Брюсове как о «поэте Города».

Старому Городу он чужд всем своим духом, не понимает его жизни и не умеет читать его символов. Город Будущего он строит по образцу и подобию Старого Города. Но, не постигнув законов Старого Города, в Городе Будущего он обречен на то же незнание и непонимание, поэтому против сердца поет он ему гимны.

Истинным мощным поэтом – собою – становится он лишь тогда, когда призывает варваров к разрушению Города.

Если же в сивиллинском экстазе отдается он исступлению улицы, глаголящей его устами, то становится слепым, как Бальмонт, становится поэтом равно способным на пошлое и на гениальное.

Такому яростному врагу города не подобает имя «поэта города». Имя же «поэта улицы» для него слишком мелко, так как охватывает лишь небольшую, случайную, полусознательную область его широкого, четкого, дневного таланта.

Вилье де Лиль-Адан

Кто такой Вилье де Лиль-Адан?

Вилье де Лиль-Адан — непризнанный гений.

Это страшно редко в наше время. Я говорю, разумеется, не про гениальность, а про непризнанность. Гениев теперь очень много, и все они признаны.

Недавно я имел в своих руках документ, написанный на золотой бумаге. Это был устав общества «Слета Гениев», уже целый год существующего в Петербурге.[1]

В уставе его очень основательно и убедительно трактовалось о «своенравии гения», о том, что «для гения никакие доказательства не убедительны».[2]

Это возникновение в Петербурге клубов, ассоциаций и обществ взаимопомощи для гениев указывает ясно на рост гениальности и на особую культуру гениев в нашем обществе.

Мы так культивируем гениальность, что *непризнанность* становится единственным качеством, недоступным для гения.

«Непризнанный гений» в наше время — это романтизм дурного тона, и каждый серьезный врач определит это явление как половую извращенность, вид «мазохизма».

Поэтому появление на русском языке «Жестоких рассказов» Вилье де Лиль-Адана (первый русский перевод, появляющийся через пятнадцать лет после смерти[3]) будет радостью и составит событие лишь для тех читателей, извращенному вкусу которых претит все общепризнанное, общедоступное и, следовательно, здоровое.

К ним кощунственные слова мои.

Вилье де Лиль-Адан — непризнанный гений во всем романтически-царственном блеске этого слова. Пятьдесят один год (1838—1889) провел он на земле, написал полтора десятка маленьких книг, содержания которых хватило бы на несколько сот томов, золотыми семенами мысли оплодотворил умы писателей и поэтов, ныне славных и признанных, и вот через двадцать лет после его смерти он остается так же непризнан, как и при жизни, и имя его до сих пор не помещено ни в один из учебников, предназначенных для школьников старших классов, до сих пор не упомянуто ни в одной серьезной истории французской литературы XIX века, ни у Фагэ, ни у Пелиссье.[4]

И не только во Франции остается он неизвестным. За пределами ее он так же мало известен, как у себя на родине. В России он тоже имеет все права и привилегии непризнанности. Даже письменное удостоверение в виде записки Вл. Короленки, который в середине девяностых годов, в ответ на присланные ему из Парижа переводы нескольких рассказов Вилье для «Русского Богатства», написал переводчику нечто вроде того, что этот молодой беллетрист довольно интересен, но не вполне владеет своим стилем и замыслом.[5] (За точность слов не ручаюсь).

Все было соединено в жизни Вилье де Лиль-Адана, чтобы создать законченный образ непризнанного гения: аристократизм крови, галлюцинация мечты, гениальная ирония и легендарная нищета.

Последний потомок сурового кельтского рода графов Вилье де Лиль-Аданов, потрясавшего в иные века судьбы Франции, потомок того Иоанна Вилье, который в 1418 году взял штурмом Париж и три дня грабил его;[6] воспитанный в строго католической семье, Вилье де Лиль-Адан всегда оставался убежденным роялистом. Но, будучи сам прямым потомком меровингских королей, он считал узурпаторами не только Орлеанов и Бонапартов, но и на Бурбонов и на Валуа смотрел как на парвеню, считая самого себя единственным законным претендентом на престол Франции.

И это для него не было лишь блестяшим парадоксом — он был глубоко убежден в наследственных правах своих и был исторически вполне прав.[7]

Происхождение и точность генеалогии Вилье де Лиль-Адана были официально засвидетельствованы судом во время процесса, который Вилье в 1877 г. начал против автора драмы «Perrinet Leclerc», оскорбительной для чести одного из его предков.[8]

Как праправнук Филиппа Вилье де Лиль-Адана Первого, гроссмейстера Мальтийского ордена рыцарей святого Иоанна, героя, славного защитой Родоса против Солимана II,[9] писал королеве Виктории, требуя вернуть ему родовое наследье — остров Мальту.

В его душе звучали трубные отголоски героических времен, в жилах его текла древняя кровь древнейшего исторического рода, мозг его непрестанно пылал истым пламенем гения.

Он жил во сне. Туманы его грез ежеминутно пронизывались молниями сарказма.

То, что для обыкновенных людей бывает замыслом, для него становится галлюцинацией. «Образы и символы, как мятежное войско, шли на приступ его рассудка, и в ярости боя осаждающие, к которым вечно прибывали подкрепления, избивали друг друга. Воображение его владело им. Вместо того чтобы писать драму, он сам любовался ходом действия, а опомнившись уже не мог восстановить всех сцен, промелькнувших в его мечтах. Вот почему он любил грезить

вслух. Грезы, рассказанные по мере того, как они возникали, получали внешнюю жизнь, более длительную и более ощутительную. О составе аудитории он не заботился — лишь бы были слушатели. Сочинения его дают только бледный отблеск этих импровизаций. Сколько рассказывал он созданий, которых никогда не написал, которым никогда не суждено было воплотиться. В его голове было всегда бесчисленное множество замыслов. Он читал наизусть целые книги, из которых не было написано ни одной строчки, и каждый раз читал их по-разному» (Р. де Гурмон). [10]

Реальное существование Вилье де Лиль-Адана было великолепной антитезой грандиозной мечты его. Все протяжение жизни его — была глубокая эпическая нищета. Не мещанская нищета, сказывающаяся в известных стеснительных ограничениях комфорта, не беззаботная бедность веселой богемы, то была библейская нищета Иова, брошенного нагим и больным в помойную яму большого города, — железная нищета в лохмотьях и с угрозою голодной смерти.

Литература не давала ему никаких средств к существованию. Он добывал себе средства для жизни, давая уроки бокса, от которых болело его тело и которые привели его к преждевременной смерти.

Одно время, по словам Гонкуров, он зарабатывал себе пропитание, служа манекеном у врача-психиатра: он изображал в его приемной выздоравливающего больного.[11]

Когда в конце 80-х годов литературная молодежь признала его своим учителем вместе с Маллармэ и с Верлэном, то часто молодые поэты, выйдя из строгой гостиной Маллармэ, направлялись поздно ночью искать Вилье де Лиль-Адана в какое-нибудь кафе на Монмартре и заставали его окруженного толпой, импровизирующего, закрыв глаза своей тонкой, аристократической рукой.

Толпы литературных мародеров — журналистов, фельетонистов ходили за ним, как шакалы, подбирая гениальные мысли и слова, которые он бросал без счета, и на другое утро эти мысли расточались в газетных статьях и реализовались в звонкую монету.

Знавшие и слышавшие его не находят для определения его иного слова, чем «гений». Стефан Маллармэ в таких словах запечатлел лик его юности:

«Никто, сколько я помню, входящий к нам с широким жестом, говорившим: “Вот я!”, не был кинут ветром иллюзии, затаившимся в невидимых складках, порывом столь буйным и необычайным, как некогда этот юноша; никто не явил в это мгновение юности, мгновение, в котором взгораются молнии судьбы не его только, но возможной Человека, то сверкание мысли, которое навсегда отмечает грудь брильянтом ордена Одиночества.

То, чего хотел действительно этот пришлец, было, я серьезно это думаю: царствовать. Когда газеты заговорили о кандидатуре на свободный престол, то был престол Греции, не посмел ли он предъявить немедленно свои права на него, опираясь на царственность своих предков?

Легенда, но правдоподобная, и заинтересованным она не была никогда опровергнута. И этот претендент на все царственные венцы не избрал ли прежде всего своего престола между поэтами? Но этот раз определить судьбу свою прозорливо решил он: “вместе с гордостью к доблести рода моего присоединить единственно благородную славу нашего времени, она же — великого писателя”. Девиз был избран.

Ничто не замутит во мне, ни в памяти многих поэтов, ныне рассеявшихся, видения его — приходящего. Молнией, да? — воспоминание это будет светиться в памяти каждого, не правда ли — вы, знавшие его? Коппэ, Дьеркс, Эредиа, Верлэн, Катюлль Мандес — вы помните?

Гений! — так мы поняли его.

Я вижу его. Его предки были в этом привычном ему движении головы назад — в прошлое, которым он откидывал свои длинные неопределенно пепельные волосы, с видом:

“Пусть они остаются там, я же знаю, что делать, хотя теперь подвиги гораздо труднее” — и мы не сомневались, что его бледно-голубые глаза, отразившие в себе не прошлое, а иное небо, следят грядущие пути сознания, о котором нам еще и не грезилось».[12]

Исполнил ли Вилье де Лиль-Адан эти надежды, на него возлагавшиеся? И да, и нет. Его произведения (около 15 книг) — это только набросок плана целой вселенной, которая жила в нем, но воплотить ее у него не было времени.

«Он хотел возвести пирамиду, а едва успел положить несколько камней один на другой, — говорит де Гурмон, и прибавляет: — Но разве только методический кретин на сотом году жизни мог бы похвалиться, что он осуществил все свои замыслы: действительно плодовитый писатель никогда не осуществляет и тысячной доли».[13]

С царственной щедростью разбросал он жадным нищим сказочные сокровища своей мысли. Про него ходили легенды, что рукописи его были написаны на папиросных бумажках, которые он носил сжатыми в комок в своих карманах. Несколько законченных им уже книг были им потеряны так на улице.

Он умер 18 августа 1889 года на больничной койке, как подобает поэту, в госпитале St. Jean de Dieu, всей своей жизнью осуществив гордый завет Евангелия:

«И звери норы имут, и птицы гнезда. Сыну же человеческому негде склонить головы».[14]

Филипп-Август-Матиас граф Вилье де Лиль-Адан проникнут был огромной сияющей мечтой. Когда он говорил о ней, он давал ей имя «золото».

Слово «золото» звучит и сверкает на каждой странице, им написанной. Золото для него — это неистощимые сказочные сокровища, это вся полнота жизни, вся полнота власти, полнота мечты, полнота славы.

В рассказе «Тайные воспоминания», повествуя о своем предке, открывшем сокровища индусских царей, он говорит: «Я унаследовал только пламенность мечты великого воина и его надежды. Я люблю смотреть, как вечера торжественной осени пылают на очервленных вершинах окрестных лесов. Посреди сверканий росы я брожу одиноко, как бродил мой предок под криптами блистающих гробниц. По тайному инстинкту, как он, я избегаю, сам не знаю почему, враждебного

сияния луны и опасного приближения человека. И я чувствую тогда, что в душе моей таятся отсветы бесплодных богатств, погребенных в гробнице забытых царей».[15]

Но он не был одним из тех банальных мечтателей, из тех смешных безумцев, которые, как рабы, упившиеся опием мечты, перестают замечать и ощущать реальности жизни, их окружающей.

Он сознавал действительность со всей ее остротой, и больше чем кто-либо мог оценить гениальную противоречивость своей судьбы.

Он знал, что священное имя «Славы» на человеческом языке произносится: «клака», а то, что он называл «золотом», люди называют деньгами. И никто из заклинателей мечты не умел вкладывать столько презрения в это слово «деньги».

Редкое сочетание этих качеств окрылило его произведения божественной и горькой иронией; и так истончило едкие жала его сарказмом, что сарказмы Свифта и Октава Мирбо кажутся рядом с ними грубыми, а остроумие Генриха Гейне наивным лепетом сантиментального немецкого студента.

Случайный посетитель XIX века, порожденный иным духом, просветленный иным сознанием, пришедший из иных времен, он первый, быть может, понял все демоническое значение *машины* в жизни человека и всю диаболическую иронию, заключающуюся в рабском и восторженном преклонении европейца перед гениальностью машины.

Его роман «Eve future», героиней которого является Андреида — красавица, построенная Эдиссоном, стоит совершенно одиноко во всей европейской литературе по духу, хотя по замыслу как бы и напоминает некоторые рассказы По и фантазии Уэльса.

Среди рассказов, входящих в издание «Пантеона», есть один, необычайно характерный для этого рода произведений Вилье, — «Машина Славы».

Дело идет о необычайном изобретении Барона Боттома — «истинного Апостола полезного».

«Продуктом его машины является слава. Аппарат знаменитого физика вырабатывает Славу, он производит Славу, как розовый куст — розы».

«Между машиной (средством физическим) и Славой (целью духовной) может ли быть определена общая точка, составляющая их единство?» — спрашивает Вилье.

«Рассмотрим с откровенной простотой и в нас самих, что такое Слава».

Принимая во внимание всемирный опыт современного театра, мы полагаем, что Слава выражается в знаках и изъявлениях, ощутимых для всех.

Чем более драматическое произведение вызывает восторгов, срывает аплодисментов и производит шума вокруг себя, тем более оно производит, так сказать насильно, действие на толпу, тем более оно соединяет в себе обычные симптомы шедевра.

Театральная Клака — это лишь одно из подразделений машины Славы. И когда знаменитый режиссер театра Порт-Сен-Мартен в день первого представления сказал своему беспокойному директору: «Пока в зале останется хоть один из этих негодяев (*платных зрителей*), я ни за что не отвечаю!» Он доказал, что он понимает, как изготовляется Слава.

Разве мы кончили бы когда-нибудь, если бы захотели рассмотреть все средства хорошо организованной Клаки! Назовем все же для так называемых «сложных пьес» и для чувствительных драм: Крики испуганных женщин, подавленные Рыдания, Настоящие, заразительные Слезы, неожиданный и тотчас же сдержанный Смех зрителя, который понимает после других (монета в шесть ливров), Скрежет табакерок, к великодушным глубинам которых прибегает растроганный человек, Завывания, Удушья, Бисы, Вызовы, молчаливые Слезы, Угрозы, Вызовы с Завываниями, Знаки одобрения, высказанные Мнения, Венки, Принципы, Убеждения, Нравственные склонности, Припадки падучей, Роды, Пощечины, Самоубийства, Шум споров (Искусство для Искусства, Форма и Идея) и т. д., и т. д. Остановимся. А то зритель вообразит, что он, сам того не зная, составляет часть Клаки (что, впрочем, есть абсолютная и неоспоримая истина); но полезно оставить в его уме на этот счет некоторую неуверенность.

Последним словом Искусства является то, когда сама Клака кричит: «Долой Клаку», и, наконец, делает вид, что

она сама увлечена, и аплодирует в конце пьесы, как будто бы она была действительно Публикою и как будто она с публикой поменялась ролями: она тогда умеряет слишком бурные проявления восторга и указывает на предел.

Требовалось усовершенствовать несовершенные, случайные и опасные стороны человеческой Клаки и заменить их абсолютной точностью механизма и открыть, в чем состояла величайшая трудность, в душе публики то чувство, благодаря которому грубые машинные проявления Славы были бы усвоены, санкционированы и подписаны духом Большинства как *нравственно* для него обязательные.

Машина Боттома — это зрительная зала сама. Машина к ней прилажена. Она распределена по ней так, что всякое произведение — драматическое или иное, — проникая туда, становится шедевром.[16]

При описании Машины фантазия Вильє делается неистощимой. Тут и фонографы, размещенные внутри кариатид и розовых амурчиков на балконах. Они производят смех, рыдание, бисы, споры и принципы. Особенно гарантированы принципы. И металлические кулаки, чтобы будить публику и засыпать сцену миртами и лаврами. И руки из дубового дерева в лайковых перчатках; а чтобы качество аплодисментов было лучше, они воспроизведены по рукам Наполеона, Марии-Луизы, m-me де Савиньи, Шекспира, Понсон дю Террайля, Гете и Данте, снятым с рисунков лучших сочинений по хиромантии.

При малейшем перерыве электромагнитного тока толчок приведет все в сотрясение с таким единодушием, что никогда на памяти Клаки ничего подобного не было слышно: зала буквально рухнет аплодисментами; то будет гром, залп, апофеоз вызовов, криков браво, суждений, спазмов, убеждений, трепетаний, идей и славы, показывающейся со всех сторон сразу, как в самых скучных, так и в самых прекрасных местах пьесы без различия. Риску не может быть никакого.

И тогда-то совершится неизбежное магнетическое явление, санкционирующее этот шум и придающее абсолютную ценность; это явление — оправдание Машины Славы, которая без него была бы мистификацией. Вспомним, чтобы

хорошо постичь идею этого гения, что средние люди не любят восставать против общественного мнения. «Этот человек имеет успех, следовательно, вопреки дуракам и завистникам, это достославный и способный ум. Будем подражать ему, если можем, и станем на его сторону — на всякий случай, хотя бы лишь для того, чтобы не показаться глупым».

Как бы ни был холоден зритель, но слыша все, что происходит вокруг него, он легко дает втянуть себя в общий восторг. Такова сила вещей. Скоро и он начинает аплодировать так, что все ломится, и вполне искренно. Он, как и всегда, чувствует себя согласным с Большинством. И тогда уж он готов наделать, будь он в силах, больше шуму, чем сама Машина, если бы только не боялся *обратить на себя внимание*.

Таким образом, — вот и решение задачи: средство физическое осуществляет духовную цель — успех становится *действительностью*!.. Слава *воистину* появляется в зале! И пусть обманчивая сторона аппарата Боттома исчезнет, подлинно сливаясь с блеском самой Правды![17]

Рассказ заканчивается таким примечанием: «Недавно говорилось о применении этой любопытной машины к Палате Депутатов и к Сенату. Но пока это только слух. За достоверность нельзя ручаться. "Уа-уау" заменилось бы криками "Очень хорошо!", "Да! Да!", «К урнам!», "Вы соврали!", "Нет, нет!", "Прошу слова!", "Продолжайте!" и т. д. Короче — всем необходимым».[18]

«Машина Славы» и «Желание быть человеком» являются прекрасными образцами иронии Вилье де Лиль-Адана в этой книге.

Рассказы же «Вера», «Герцог Портландский». «Сентиментализм», «Тайные воспоминания» — образцами романтизма и лирического пафоса.

Рассказ «Герцог Портландский» любопытен также и потому, что темой его взята та таинственная история в семье герцогов Портландских, которая в прошлом, 1907, году, т. е., через 30 лет после написания рассказа, вновь выплыла на свет и послужила причиной процесса Дрюс—Портланд, отчеты о котором обошли все газеты, в том числе и русские.[19]

С неумолимой четкостью, сознавая все противоречия мечты и земной действительности, Вильс де Лиль-Адан с тем большею непреклонностью утверждал царственное самодержавие мечты.

В одном из черновых набросков «Грядущей Евы» есть такой отрывок:

«Теперь я утверждаю, что реальность имеет свои степени. Каждая вещь становится для нас реальна более или менее, смотря по тому, более или менее она интересует нас; так как та вещь, которая нас вовсе не интересует, перестает существовать для нас, то есть, оставаясь физической, становится менее реальной, чем бесплотная мечта, которой мы отдались. Единственная проверка реальностей, существующих в нашем распоряжении, — это идея».[20]

На несколько мгновений земного существования Вильс принял на плечи свои всю тягу неба — тягу всечеловеческой мечты — и поддержал ее.

В последнем акте «Акселя» — последней вещи, над которой он работал пред смертью, — он говорит такие слова устами Акселя:

«Жить? Нет! Чаша нашего существования переполнена. Мы истощили будущее. Все реальности... — чем они будут завтра, в сравнении с теми миражами, что мы пережили? Стоит ли перечеканивать монету по примеру трусливых людей, наших старших братьев, золотую драхму мечты — обол Стикса, что сияет в наших торжествующих руках?[21]

Человек уносит с собой в смерть лишь то, от обладания чего он добровольно отрекся при жизни.[22]

Внешний мир! — Не будем же обмануты старым рабом, прикованным к нашим ногам. Пусть предлагает он нам ключи волшебных замков, между тем как сам прячет в своей черной зажатой руке горсть пепла!

Свойство наших надежд не дозволяет нам больше оставаться на земле.

Что просить нам у этой звезды, на которой еще медлит наша печаль, как не бледных отсветов мгновений мечты? Земля! — Что сумела когда-нибудь воплотить она, эта капля оледеневшей грязи?

Жить далее — не будет ли кощунством по отношению к нам самим?

Зачем пытаться воскресить одно за другим те отчаяния, которыми мы насладились в идеальной полноте, и преклонять наши царственные желания перед компромиссами всех мгновений?

Удовлетворенные на всю вечность встанем из-за стола, оставив несчастным, которые по своей природе только ощущениями измеряют достоинства реальностей, заботу подбирать крохи пира.

Я слишком много думал, чтобы снизойти до действия.

Жить? — Наши слуги сделают это за нас!»[23]

Таковы были последние, предсмертные слова Вилье де Лиль-Адана.

Вилье де Лиль-Адан — один из величайших гениев, посетивших землю. Именем его наши потомки будут судить XIX век, и понимание его произведений будет одним из тех алмазов, которыми они будут проверять наши умственные способности.

Изданы «Жестокие рассказы» красивой книгой, которую приятно взять в руки.

Перевод сделан добросовестно и хорошо, насколько возможно передать по-русски изысканный стиль Вилье де Лиль-Адана.

Отчасти можно поставить в упрек выбор рассказов: почему, например, нет в сборнике таких характерных рассказов, как «Мадемуазель де Бьенфилатр» или «Дочери Мильтона»? И надо ли было делать выбор из «Contes cruels», которых не так и много? Русскому читателю этой книгой дано только попробовать Вилье де Лиль-Адана, но пробел в литературе остается по-прежнему невосполненным.

Вступительная статья Валерия Брюсова написана сжато, сдержанно и сухо, тем корректным тоном, которым подобает говорить равному о равном, написана безукоризненно, если не считать того, что центральное произведение Вилье — трагедия «Аксель» — при перечислении его произведений названа романом.

ВЕРХАРН. <I>

«Мир открывается ему, как дикая греза среди бури, и его ритмы несутся, как облака под дыханием грозы».[1]

У нас полюбили и оценили Верхарна как социального пророка, как поэта города, поэта промышленности, поэта современности, но у Верхарна есть еще иное лицо: он поэт ветра и стихийной жизни природы.

Я люблю грандиозность его метафор, которые в своей неудержимой стремительности растут, как снежная лавина, достигая до размера геологических катаклизмов.

Иногда кажется, что он отрывает куски звездных туманностей и бросает их раскаленными шарами в пространство, и они в своем беге твердеют, расцветают жизнью, покрываются растительностью, кишат зверями и застывают ледяными кристаллами.

Метафора Верхарна больше, чем один из изобразительных приемов художественной речи: это космическое явление.

Из всего, что было написано об Верхарне, меня больше всего привлекала небольшая статья Реми де Гурмона. Трудно представить себе две величины более несовместимые.

Холодный и логический мозг Реми де Гурмона, похожий на громадный и прозрачный бриллиант безукоризненного блеска, направляет один из своих лучей в хаотическую мглу пророчественной души фламандского поэта.

Бриллиантовый и скептический ум Реми де Гурмона возмущен:

«В поэзии Верхарна нет интимности. Она объективна», – заявляет он в первых строках. Но метафоры Верхарна сбивают его с толка, заставляют его терять свою обычную ясность и вздымают на дыбы, как шпоры, впившиеся в бока.

Красные светы,
Что движутся
На вершинах мачт
И пылают даже в полдень,
Подобно чудовищным золотым яйцам.

«Где разгадка этой шарады? – восклицает в негодовании Р. де Гурмон, – это электрические фонари? Или газовые калильные лампы? Надо сделать примечания».

Но дальше он натыкается на слепца, «продающего свет в пятикопеечных коробочках», и, догадавшись, что тут дело идет о спичках, совершенно теряет самообладание: «Все эти метафоры, которые кривы на один глаз, а из другого прыщут огнями фальшивых бриллиантов», – восклицает он, не замечая, что сам уже заразился колдовством верхарновских метафор.

А дальше он дает очень верное и точное определение личности Верхарна.

«Верхарн имеет вид наикротчайшего и пугливейшего существа. Да он таков и есть действительно, как и по наружности, так и в самой своей сущности. Но как только он начинает писать, кротость его разрывается снопами молний. Это пугливый ребенок, который подымает адский шум и возню в комнате, чтобы не слышать странных шепотов тишины...»[2]

Эти слова очень ценны и важны для нас.

Верхарн действительно и пугливый ребенок, и средневековый прорицатель.

Нельзя быть прорицателем, не будучи пугливым ребенком.

Храбрость и страх – это не абсолютные свойства и качества нашего духа, а только относительные показатели нашей чуткости к внешнему миру, нашей впечатлительности.

Детская пугливость – это признак большой и тонкой впечатлительности, которая должна быть у каждого истинного поэта.

Мужество же – это только показатель притупленности наших чувств и отсутствия воображения.

Верхарн и в городе, и среди природы всегда остается пугливым и трепещущим ребенком. Только панический,

растущий страх действительности, враждебной и чудовищной, может создать грандиозность и стремительность верхарновских метафор.

Два великих фламандских поэта, Метерлинк и Верхарн, являются двумя лицами одного и того же страха, который, вероятно, есть истинное состояние их национальной души.

Метерлинк дает самоё детскую душу, трепещущую среди оступившего ее страшного и враждебного мира. Верхарн же дает только картину мира преображенного, преувеличенного детским ужасом, таящимся на дне его души.

У Метерлинка на первом плане уединенная детская душа, трепещущая от смутных ужасов, а у Верхарна ужасы мира во всей их стремительности, в их подавляющем величии, в их пророчественной грозности, в их элегической безвозвратности.

Его вечернее сердце истекает кровью евангельских страстей.

В глубине вечеров он видит вздымающиеся черные катафалки – гробницы тех, чьи руки были ветвями, простертыми к весне грез.

Умирающий вечер кидает на болота отблеск своего меча и золото своих доспехов!

В его изобразительности играет роль множественное число, почти всегда употребляемое вместо единственного.

Ледяные луны восходят в пещерах ночного золота; Пастыри-Иисусы скликают стада; Черные Голгофы подымаются в зареве заката. Он видит вечера, распятые на горизонте, полночи, мощенные тоскою, молящие руки толпы, простирающиеся подобно обезумевшим ветвям, зимнюю ночь, которая подъемлет к небу свою чистую чашу. Он галлюцинирует в лесу чисел, и труп его разума в одежде цвета пламени и яда медленно волочится по Темзе.

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН И ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Верхарн... Когда его видишь в первый раз, то прежде всего бросается в глаза глубокая морщина, рассекающая его лоб, подобно двум широко распростертым крылам летящей птицы. Эта морщина – он сам. В ней его скорбь, его полет.

После замечаешь его глаза – голубые, бледные, иногда стеклянные, прозрачные, как талая вода.

Тонкий, проницательный нос. Он очень длинен. Но это не придает несоразмерности лицу, только оттенок меланхолии.

Длинный белокурый, висящий ус. Длинные женские руки. Они нежны, сухи и всегда горячи.

В застенчивых и несмелых движениях чувствуется уединенность мечты и нежность сердца.

Портрет Риссельберга, приложенный к книге В. Брюсова, не похож.[1] На нем нет самого характерного: глубокой морщины, подобной распростертым крылам летящей птицы. И во всем лице есть некоторая непропорциональность, вроде того искажения, которое бывает, когда смотришься в выгнутое зеркало: кончик носа слишком мясист, веки слишком тяжелы, лоб и подбородок сужены и уходят назад. Все в отдельности верно и характерно, но в пропорциях есть какая-то ошибка.

Такая же ошибка чувствуется мне и в переводах Валерия Брюсова. И в них Верхарн отразился не в плоском, а в выпуклом зеркале, и настоящее лицо его исказилось, хотя и осталось внешне похожим.

Это естественное следствие столкновения двух столь непохожих темпераментов.

На лбу Валерия Брюсова нет глубокой морщины, подобной распростертым крылам летящей птицы. Лоб Валерия

Брюсова гладкий, стремительный – хищный лоб египетской кошки.

Есть разница в абсолютном возрасте духа этих поэтов: Верхарн – старец, а иногда дитя. Брюсов же – зрелый муж, он никогда не был ребенком.

Ритм брюсовского стиха – это хрустально отточенный каданс латинской поэзии, это – алгебраические формулы, в которые ложатся покорные слова. Свободный стих Брюсова построен по тем же алгебраическим формулам, только более усложненным и распространенным; но в них все предугадано, задумано раньше.

Свободный стих Верхарна – это поющее пламя, которое каждую минуту совершенно произвольно и неожиданно меняет свою форму, направление и вьется тысячами тонких змеек.

Поэтому при передаче свободного стиха Верхарна Брюсов никогда не может идти с ним рядом, и получается мучительное для обоих поэтов марширование не в ногу.

И, наконец, Брюсов – поэт безусловно сознательный, может быть, самый сознательный из всех русских поэтов. У него могут быть плохо задуманные стихотворения, – и тогда они будут плохи; но таких мало. А в хорошо задуманном стихотворении все части его будут хороши и равномерны.

Между тем как Верхарн весь состоит из плохих стихов и длиннот. У Верхарна почти нет стихотворений безусловно цельных, особенно начиная с того периода, когда он стал пользоваться свободным стихом. Но его длинноты на каждом шагу прерываются такими всепобеждающими вспышками гениальности, что все сгорает в них без следа. Кажется, точно слышишь речь безумного, где после ослепительных мыслей начинается утомительное и непонятное бормотание, в котором безумец теряет свою мысль и бессвязно повторяет уже сказанные слова.

Верхарн – поэт творческих замыслов, Брюсов – поэт исполнений.

Между такими разными и столь противоречащими друг другу темпераментами, конечно, может быть связь, должна быть связь, потому что они загаллюцинированы одними и теми же явлениями. И эта связь есть. Но она во всей ее пол-

ноте ни в каком случае не может быть выражена переводом. Связь между Брюсовым и Верхарном не в переводах. Переводы Брюсова из Верхарна лишь дань уважения тому поэту, который был для него, может быть, самым драгоценным из всех откровений в области поэзии.

Брюсов был рожден, чтобы стать поэтом города, и Верхарн был для него открытием, которое расширило дали тех дорог, по которым он шел сам. Истинного Верхарна я вижу в тех поэмах Брюсова, которые он зачал от Верхарна. Таковы, например, «Конь блед», «Слава толпе».[2] Это – настоящий Верхарн и в то же время – настоящий Брюсов. Размер носит печать верхарновского размаха, хотя Верхарн никогда не писал таким ритмом. Эти стихотворения Брюсова мне кажутся лучшим воплощением Верхарна на русском языке.

Но этого я совершенно не могу сказать про книгу стихотворений Верхарна в переводе Брюсова, которую он очень произвольно назвал «Стихами о современности». Заглавие это выражает ту черту, которая пленила Брюсова в Верхарне, но совершенно не самого Верхарна, который именно настоящего, современного совершенно не чувствует. Он исходит из видимого и текущего, но всем своим духом живет только в прошлом и в будущем. Настоящее для него только символ, прообраз, что и служит истоком его грандиозных метафор. Для него, больше чем для кого-нибудь другого, «все преходящее есть только символ».[3] Окружающая его действительность походит на алфавит каких-то чудовищных гиероглифов, скрытых в каждой вещи. Это пророчественное состояние духа никак нельзя назвать современным, а иступленные пророчествования, в которых Верхарн старается прочесть тайны этих гиероглифов, – «стихами о современности». У нас Верхарна слишком много и упорно рекламировали – как поэта социального, с добрым желанием, конечно, сделать ему хорошую репутацию в русской публике. И уже по одному этому заглавие переводов «Стихи о современности» неприемлемо. Оно не в духе Верхарна и не соответствует содержанию предлагаемой нам книги.

В предисловии к «Стихам о современности» Брюсов так говорит о своих переводах:

«Я должен их разделить на две группы. Одни, именно более ранние, исполненные мною до 1904 года (каковы «Мор», «Женщина на перекрестке», «К Северу», «Мятеж» и др.), довольно далеки от подлинника; в них есть пропуски, есть целые стихи, которых нет у Верхарна и на которые надо смотреть, как на подражание. В других переводах, более новых и образующих более значительную группу (каковы особенно «Кузнец», «Трибун», «Банкир», «Лондон», «Голова», «Восстание», «Свиньи», «Декабрь» и др.), я старался держаться настолько близко к подлиннику, насколько это допустимо при стихотворной передаче. В этих переводах каждый русский стих соответствует французскому, почти каждому образу в подлиннике – образ в переводе. Если мне и случалось в этих переводах изменять что-нибудь сравнительно с оригиналом или опускать какие-либо подробности, – то всегда лишь после долгой борьбы с трудностями и придя к окончательному убеждению, что сохранить все по-русски невозможно. В переводах первого типа я жертвовал точностью – легкости изложения и красоте стиха; в переводах второго типа все принесено в жертву точному воспроизведению подлинника. Впрочем, каковы бы ни были различия этих двух типов моих переводов, везде я старался давать именно переводы, а не пересказы пьес Верхарна. В поэмах, переведенных наиболее вольно, всегда сохранен основной замысел автора и все существенные места переданы, насколько я сумел, близко. С другой стороны, нигде дух подлинника не принесен в жертву буквальности. Особенно же я заботился о том, чтобы сохранить манеру письма Верхарна, характерный стиль (даже с его явными недостатками, вроде запутанности синтаксиса в иных местах), "вольный стих", смелость метафор и богатство звуковых украшений речи».

Я протестую против каждого слова, сказанного здесь.

Есть глубокая и органическая разница между переводом прозаическим и стихотворным. Прозаический перевод долгой и искусной работой всегда можно довести до совершенства гипсового слепка. Хороший же стихотворный перевод – чудо, неизъяснимое для самого переводчика. От переводчика стихов я требую прежде всего органической способности к

чуду. Стихотворный перевод не есть точное изложение и передача художественного произведения на другом языке, а приобщение самому творческому акту, создавшему это произведение. Если есть это приобщение, то чудо совершается. Ни одного стихотворения нельзя перевести, но многое можно создать еще раз на своем языке. Приобщение творческому акту дает великие и безусловные права над переводимым стихотворением, так как поэт, сотворящий другому поэту и располагающий сокровищами другого языка, находит в них далеко не тождественные, но равносильные, равноценные образы и слова. Таковы лермонтовские переводы гетевских «Горных вершин» и гейневской «Сосны».[4] Тут раскрывается область безграничного произвола, находящего оправдание только в сопричастии творчества.

Поэтому я сочувствую в принципе той группе стихотворений, которые Брюсов называет подражаниями, и совершенно не сочувствую тому циклу, в котором «все принесено в жертву точному воспроизведению подлинника». Для этого существуют прозаические переводы стихотворных произведений, освященные традициями французских поэтов, которые никогда не дают переводов иноземных поэтов в стихах. Брюсов говорит, что он особенно заботился передать вольный стих, смелость метафор, богатство звуковой речи и даже явные недостатки вроде синтаксической запутанности. Последнее – излишняя роскошь. Если стихотворный перевод есть приобщение творчеству поэта, то зачем же стараться передать его косноязычие там, где, благодаря свойствам моего языка, я могу дать ему ту силу и выразительность, которую поэт тщетно искал на своем языке. Это хорошо при переводе исторических памятников литературы, где ценишь все червоточины и царапины, на которых запечатлелся дух эпохи, но никак не у современного поэта, имеющего для нас всю силу пророческого откровения.

Я пробовал сравнить французский и русский текст стихотворения «Кузнец», помещенного первым в «Стихах о современности». Его Брюсов, как мы видели, относит ко второму циклу переводов – переводов, близких к подлиннику, где «каждый русский стих соответствует французскому и почти каждому образу в подлиннике – образ в переводе».

У Верхарна это стихотворение начинается такой строфой:

> *Sur la route, près des labours,*
> Le forgeron énorme et *gourd*,
> Depuis les temps déjà si vieux, que fument
> Les émeutes du fer et des aciers sur son enclume,
> Martèle, *étrangement*, près des flammes intenses
> *A grands coups pleins, les pâles lames*
> *Immenses de la patience.*

У Брюсова эта строфа передана так:

> Где выезд в поле, где *конец*
> *Жилых домов, седой* кузнец,
> *Старик угрюмый* и громадный,
> С тех пор, как, ярость затая,
> Легла руда под молот жадный,
> *С тех пор, как дым взошел над горном,*
> Куёт и правит лезвия,
> Взнося удары над огнем упорным...
> *Седой кузнец, немой старик*
> *Своим терпением велик.**

Вопреки формальному заявлению Брюсова, эта строфа на три стиха длиннее подлинника. Верхарн ничего не говорит ни о выезде в поле, ни о конце жилых домов, ни о старости кузнеца, ни о его седине, ни о его угрюмости. Он просто начинает:

> На дороге около пашни
> Кузнец огромный и оцепенелый.

Для Верхарна здесь очень характерны эти тяжелые рифмы, как глыбы черной земли, лежащие на конце стихов: labours... gourd... и этот странный эпитет «gourd», который сразу определяет всю фигуру кузнеца, точно это одна из микеланджеловских фигур на гробнице Медичи; характерно здесь и то, что кузнец определяется только этими двумя

* То, что подчеркнуто во французском тексте, не передано по-русски, а того, что подчеркнуто в русском переводе, совершенно нет у Верхарна.

эпитетами: «énorme et gourd», всюду ему сопутствующими в стихотворении. Можно очень много возразить против эпитетов «угрюмый» и «громадный». Эпитету «угрюмый» противоречит конец второй строфы, где говорится о его «спокойных и кротких глазах, манящих одним молчаньем». А против эпитета «громадный» то, что слово «громадный» относится скорее к сложным, составным предметам, тогда как о человеке говорят «огромный». О третьем же эпитете «седой» не упоминается нигде во всем стихотворении.

Последние стихи тоже неприемлемы:

Седой кузнец, немой старик
Своим терпением велик.

Кузнец кует большими, полными ударами бледные клинки неизмеримого терпенья. Понятие *терпенья* относится к клинкам, а не к кузнецу; и смысл всего стихотворения Верхарна в том, что в образе стальных клинков, которые кует этот огромный, застывший кузнец, олицетворены все обиды угнетенного человечества; он кует сталь души, как мы видим из заключительной строфы всего стихотворения.

В звуке заключительной строки «Immenses de la patience» – напряженный взлет сдавленных сил и широта звука, которые роднят так часто Верхарна с Виктором Гюго и Леконт де Лилем. В остроконечных и отрывистых рифмах Брюсова «старик – велик» совершенно нет размаха тягучих гласных, не говоря уже о том, что конец этой строфы безусловно требует рифмы женской, а не мужской.

В следующей строфе Верхарн говорит о том, что обитатели селенья, что рядом, «знают, почему кузнец так сосредоточен на своей поштучной работе, что никогда его зубы не сдавливают (буквально, – жуют) злобного крика». У Брюсова эта синтактически трудная, но совершенно ясная логически фраза переведена следующими стихами:

...(Знают) зачем он принял этот труд
И что дает ему терпенье
Сдавить свой гневный крик в зубах!

Дальше идет явное недоразумение:

А те, живущие в равнине, на полях,
Чьи тщетные слова – лай пред кустом без зверя,
То увлекаясь, то не веря,
Скрывают страх
И с недоверчивым вниманьем
Глядят в глаза, манящие молчаньем.

У Верхарна совершенно нет противуположения между жителями города и «*живущими в равнине на полях*». Он говорит о тех, «чьи тщетные слова подобны лаю (des abois) перед глубокими кустарниками (les buisson creux) в *глубине равнин*». Этот типичный верхарновский образ Брюсов передает как «лай пред кустом без зверя». Этот образ определяет «волнующихся и нетерпеливых» (Les agités, les fiévreux), которые «с состраданием или с недоверием глядят в его спокойные *кроткие глаза* (Les lents yeux doux), полные одним молчанием».

Я не буду продолжать анализа этого стихотворения. Я взял «Кузнеца» только потому, что он обозначен первым из тех стихотворений, за точность перевода которых Брюсов ручается.

Я прекрасно понимаю, что подвергать стихотворные переводы таким анализам и сопоставлениям невозможно, но в своем предисловии Брюсов обещал слишком много и выполнить обещанного он не смог. Все недостатки данной книги происходят от чрезмерной уверенности в своих силах и от дерзкой смелости предприятия.

Еще пример, перевод верхарновского «Ветра», стихотворения исключительно музыкального и основанного на созвучиях носовых звуков, неизвестных русскому языку.

Sur la bruyère longue infiniment,
Voici le vent cornant Novembre,
Sur la bruyère, infiniment,
Voici le vent
Qui se déchire et se démembre,
En souffles lourds, battant les bourgs,
Voici le vent,
Le vent sauvage de Novembre.

Вот, зыбля вереск вдоль дорог,
Ноябрьский ветер трубит в рог.
Вот ветер вереск шелестит,
Летит
По деревням и вдоль реки,
Дробится, рвется на куски, –
И дик и строг
Трубит над вереском в свой рог.

Ветер – «и дик и строг»! Насколько это Брюсов, – но как мало это похоже на Верхарна! Куда девался настоящий верхарновский ветер, который «трубит ноябрь», который сам себя разрывает на куски?

Le vent sauvage de Novembre,
Le vent,
L'avez-vous rencontré le vent
Au carrefour des trois cents routes,
Criant de froid, soufflant d'ahan...

А у Брюсова эта потрясающая музыкальная картина передана тремя незначительными стихами:

Дик и строг,
Ноябрьский ветер трубит в рог
На перекрестке ста дорог!

Почти везде, где у Верхарна есть размах, широта и певучесть – у Брюсова наоборот: строгость, сухость и четкость.

Но, с другой стороны, есть целый ряд стихотворений совершенных, которые можно назвать вполне верхарновскими. В них индивидуальность Брюсова счастливо совпадает с индивидуальностью Верхарна. Таковы в особенности: «Женщина на перекрестке», «Мор», «Лондон», «Числа», «Мятеж», «Свиньи», «Не знаю, где»...

Если бы книга переводов Верхарна состояла только из этих стихотворений, которые вполне удовлетворяют требованию *чуда* причащения творчеству иного поэта, то «Стихи о современности» была бы очень хорошая книга. Но тяжелый балласт неудачных переводов делает ее недостойной Валерия Брюсова. И Брюсову я ставлю тяжелое обвинение в том, что он при всей своей любви к Верхарну работал над стихом переводов далеко не с той великой требовательностью, с какой он работает над своими собственными стихами. Я уверен, что ни в одной своей книге стихов он не допустил бы такого сплетения звуков, как в стихе:

Чьи тщетные слова – лай пред кустом без зверя...

Кроме всего сказанного, я заметил в книге еще кое-какие исторические и орфографические погрешности, за которые Валерий Брюсов так бичует в «Весах» неопытных переводчиков. Уже по одному этому ему самому подобало быть безукоризненным.

Между тем французскую провинцию Турень (Touraine, от города Тур) – родину Бальзака, он называет *Тюренныо*, соединяя это имя с именем знаменитого полководца Тюренння. О братьях писателях Мариусе и Ари Леблонах,[5] о которых в прошлом году весь литературный Париж повторял известную остроту: «Les frères Marius – Ary Leblons épousent la fille des frères Rosny»,* – Брюсов пишет в единственном числе, принимая их за одного человека.

Кроме того, я могу указать еще на правописание собственных имен: на критика Эрнеста Шарля, который назван Эрне-Шарлем, на бельгийского художника Эмиля Клоса, которого Брюсов называет по немецкому произношению Клаусом.

Но все это, конечно, нисколько не уменьшает историко-литературного и художественного значения первой серьезной книги о Верхарне.

---

* Братья Мариус – Ари Леблон вступают в брак с дочерью братьев Рони (*фр.*).

ВЫСТАВКА М.В. НЕСТЕРОВА

Хочется, чтобы это было хорошо и серьезно, огорчаешься, когда видишь, что это не хорошо.

Это признание большого таланта художника.

Внутреннее чувство отвергает все мистические композиции Нестерова. Между тем, он по существу своему – мистик, и то, что привлекает к нему, что делает живопись его драгоценной – это именно его мистическое чувство.

Мистическое чувство в пейзажах. Но только в этюдах пейзажей. Реже в эскизах. В картинах его совсем нет.

Оно в фигурах. В некоторых лицах деревенских девушек и мальчиков, писанных с натуры, оно доходит до своей высшей точки. Но как только эти фигуры начинают обобщаться и стилизоваться, чтобы войти в картину, оно исчезает. Оно в замысле каждой картины, но его никогда нет в исполнении.

Нестеров почувствовал народную мистическую веру, бьющуюся в самой глубине обращенного на него детского глаза; он уловил ее отсвет в бледном северном пейзаже, в трогательных белых ниточках весенних берез; и он находит ее каждый раз, как только он подходит со своей ясновидящей кистью и к вечерним рекам, и к строгим девичьим лицам, и к весенним лесам.

Когда же он остается сам с собой в своей мастерской лицом к лицу не с природой, а со своими этюдами, – он слепнет, теряет внутреннюю путеводную нить и пишет большие композиции на мистические темы, в которых нет ни мистики, ни искреннего чувства. Он сам перестает видеть и понимать то, что есть драгоценного в его этюдах.

Он знает, что он нашел нечто, но трепет веры ускользает от него. У него нет внутреннего уха, чтобы внимательно вслушиваться в таинственные голоса, звучащие в душе.

А голоса эти звучат в нем определенно и сильно.

Как только он начинает зорко и внимательно вглядываться в природу, — он находит этот ускользающий от него трепет.

Стоит только посмотреть на портрет его дочери[1] — на эту стройную и элегантную фигуру молодой женщины в коричневой амазонке на фоне вечернего пейзажа. В ней гораздо больше таинственного трепета, чем в раскольничьей девушке, в синем сарафане, в придуманной позе, на соседней картине «За Волгой».[2]

В портрете его дочери есть утонченность и дымка вечерней грусти, соединенная с четкостью и законченностью истинного мастера.

«Святая Русь» — картина, особенно привлекающая внимание публики на выставке, может служить образцом недостатков Нестерова.[3] «Приидите ко Мне вси труждающиеся и обремененнии и Аз упокою вы»[4] — стоит в подзаголовке картины. Нестеров хотел написать Русского Христа.

Изнуренный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде Царь Небесный
Исходил, благословляя.[5]

На картине же стоит лже-классический Христос, который мог быть написан Сведомскими, манекен в эффектной позе, а за ним несколько трафаретных васнецовских старцев. Нельзя найти достаточно плоских и напыщенных слов, чтобы передать всю театральность этого Христа.

Группа приходящих к Нему написана совершенно иным мастером. Там есть одно детское лицо мальчика-послушника с длинными, плоскими волосами, зачесанными за уши, за которое можно отдать всю картину. В самой крайней группе есть еще фигура девушки-кликуши, написанная крайне плохо, но задуманная в глубоко религиозном порыве. В зимнем пейзаже — только далекий отблеск той проникновенности, которая светится в этюдах.

В целом картину можно принять за какую-то неподобающую политическую пародию; точно художник хочет ска-

зать своей верующей и стареющей Святой Руси: «Смотрите, к какому Христу – театральному и бездушному – несете вы свои скорби! И святые Его – это только официально-византийские лики, которым не нужно вашей веры». В таком виде картина имеет смысл, но принятая как серьезно задуманное религиозное произведение, она обнаруживает плохой вкус и творческое бессилие.

Нестеров болен тем недугом, которым больны все русские художники старой школы: – он наблюдатель, а не творец.

Талантливый и ясновидящий перед лицом природы, он становится робким учеником перед большим холстом. Щедрости и широты нет у него. В его душе нет тех неисчерпаемых сокровищ форм и сочетаний, которые он мог бы кидать на холсты с микель-анджеловским или врубелевским безрассудством.

Чувствуется, что он долго и мучительно обдумывает и вынашивает свои планы, а драгоценности свои теряет по дороге.

Его эскизы для храма в Абастумане[6] сухи, бесцветны и неинтересны, как любое академическое подражание. Это – скучный и бесцветный Васнецов.

Разница между замыслами и исполнениями и поражает, и оскорбляет. Его этюды и эскизы к «Царевичу Дмитрию»[7] – прекрасны. Кажется, что в эту тоненькую отроческую фигурку и в эту мучительно блаженную улыбку ребенка, в которой страдание смертной муки смешано с упоением счастья, он вложил всю свою душу. На картине – все исчезло. Его ясные вечерние тона стали серовато-грязными, и из облаков глядит маленькая фигура Христа с поднятой благословляющей рукой: нелепое и некрасивое пятно.

С выставки Нестерова выходишь потрясенный трагическим впечатлением, но не картин, а самого художника, ставшего обладателем глубокой тайны и растерявшего ее на большой дороге.

НЕКТО В СЕРОМ

«Жизнь Человека» Леонида Андреева. (Альманах «Шиповник»), «Иуда Искариот и др.» Его же. (Сборник «Знания», кн. XVI)

Успех последних произведений Леонида Андреева представляет знаменательное явление, как свидетельство о состоянии души русского общества в эпоху революционной смуты. Он указывает на точный уровень нравственных и философских запросов большой публики.

Истинные произведения искусства дают душе новую полноту, даже проповедуя пессимизм и отрицание. Главные же особенности произведений Леонида Андреева в том, что они оставляют в душе новое чувство пустоты – точно вынимают из нее нечто.

Описание того мертвящего равнодушия, которым заражал взгляд воскрешенного Елеазара (Лазаря), передает состояние читателя, воспринявшего одно из последних произведений Леонида Андреева.

Но он, открыв тайну бесцельности жизни, не остается молчаливым, подобно Елеазару.

Во всех его произведениях слышится особая интонация пророческой исступленности, которая требует от читателя либо полного согласия, либо открытой борьбы. Либо «верую и исповедую!», либо побивание камнями проповедника.

Это настоятельное и личное обращение к читателю особенно подчеркнуто в «Жизни Человека» той безличной формой, которая, называя действующих лиц не именами собственными, а именами нарицательными («Человек», «Жена Человека». «Сын Человека»), говорит читателю: «Так и ты. Так и каждый».

Спорить с художественным произведением нельзя. Истинное художественное произведение вырастает в душе так

же органично и бессознательно, как цветок растения. Его можно разбирать, толковать, но нельзя опровергать. Произведения же Леонида Андреева требуют возражений. Их можно и должно оспоривать. Этим они выдают проповедническую сущность, прикрытую формами художественного произведения.

В целом ряде предшествующих произведений Леонида Андреева чувствовалось присутствие некоторой правящей силы, которая до сих пор не была названа. Ей поклонялся и с нею боролся Василий Фивейский, и во имя ее устраивались кровавые гекатомбы в «Красном смехе».

В «Жизни Человека» Леонид Андреев впервые показывает ее лицо и дает ей имя. Это «Некто в сером», называемый «*Он*».

Герой «Жизни Человека» – «*Он*», а не «Человек», ибо герой трагедии – воля, а не безвольная и слепая марионетка, нервно выкрикивающая слова протеста.

Характер этого лица намечен намеренно неясно, но оно произносит все ремарки от лица автора и держит в руках все темные нити, управляющие жизнью «Человека», т. е. каждого человека.

Имя «Некто в сером», очевидно, псевдоним, так как у такого значительного лица не может не быть многих иных имен, которыми называло его человечество.

Каковы же иные имена этого «Некто»? «Он» говорит «твердым холодным голосом, лишенным волнения и страсти, точно наемный чтец, с суровым безразличием читающий книгу судеб».

Черты знакомы.

«Судьба – это суфлер, читающий пьесу ровным голосом без страсти и без выражения. Свистки, крики, аплодисменты и все прочее производят люди», – гласит один из старых афоризмов Людвига Берне.[1]

Но Берне говорит о судьбе народов. Судьба отдельного человека, называется ли она Роком, Фатумом, Ананкэ, Мойрой или Кармой, всегда индивидуальна, прихотлива и всегда заложена в самом человеке. Некто же в сером возвещает только незыблемые каноны жизни Человека – каждого человека:

«Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека с ее темным началом и темным концом. Доселе не бывший, таинственно схороненный в безграничности времен, не мыслимый, не чувствуемый, не знаемый никем, – он таинственно нарушит затворы небытия и криком возвестит о начале своей короткой жизни. Родившись, он примет образ и имя человека и во всем станет подобен людям, живущим на земле. Их жестокая судьба станет его судьбой, и его жестокая судьба станет судьбою всех людей. Неудержимо влекомый временем, он непреложно пройдет все ступени человеческой жизни от низу к верху и от верху к низу. Ограниченный зрением, он никогда не будет видеть следующей ступени, на которую уже поднимается нетвердая нога его. Ограниченный знанием, он никогда не будет знать, что несет ему грядущий час – минута. И в слепом неведеньи своем, томимый предчувствиями, волнуемый надеждами и страхом, он покорно совершит круг железного предначертания... Придя из ночи, он возвратится к ночи и сгинет бесследно в безграничности времен, не мыслимый, не чувствуемый, не знаемый никем. И Я, тот, кого все называют Он, останусь верным спутником человека во все дни его жизни, на всех путях его».[2]

Жизнь человеческая в образе сгорающей свечи, которую держит в руках Некто в сером, это символ, родственный современному сознанию и по сказке Андерсена, и по ее первоисточникам,[3] и по параллельному образу Бальзака в «Шагреневой коже».

Но и кусок кожи у Бальзака, и свеча жизни народных преданий хранят в своем горении индивидуальности жизни: свеча сгорает то быстрее, то медленнее, шагреневая кожа сжимается в то время, как удовлетворяются страсти ее обладателя. Нравоучительный смысл этого символа в том, что каждый по своей воле сжигает свою жизнь.[4]

У Леонида Андреева не так: индивидуальная жизнь человека не имеет никакого влияния на горение свечи. Свеча – это жизнь человека вообще, и ни он сам, ни даже «рыскающие ледяные ветры безграничных пространств» не имеют никакого влияния на ее горение.

Носитель свечи не судьба, а *закон*, неизменный для всех и притом враждебный каждому индивидуальному человеку.

Некто в сером облачен атрибутами высшей власти и высшей безучастности. Молитвы людей, обращенные к Божеству, на самом деле адресуются к этому «Некто».

В тот момент, когда рождается Человек, его отец обращается к тому углу, где неподвижно стоит Он, со словами: «Боже, благодарю Тебя за то, что Ты исполнил мое желание», к Нему обращается Человек с вызовом во втором акте: «Эй, ты, как тебя там зовут: Рок, Дьявол или Жизнь, я бросаю тебе перчатку... У тебя каменный лоб, лишенный разума, – бросаю в него раскаленные ядра моей сверкающей мысли».

«Боже, оставь жизнь моему сыну», молится Ему Жена Человека. «Не о милосердии Тебя прошу, не о жалости – только о справедливости», молится Ему сам Человек за своего сына. Следовательно, «Некто в сером» – Божественный Закон.

Но какая же мистическая или научная реальность скрывается под этим зловещим пугалом, называемым Он? Есть ли действительно в мире такой Закон, олицетворением которого может явиться Некто в сером?

«Закон – это энергия существ», говорит Вилье де Лиль-Адан:[5] «Все трепещет ею. Существовать это значит ослаблять или усиливать закон в себе и с каждым биением осуществлять себя в результате совершенного выбора». Каждый закон божественный, так же как и закон научный, лежит внутри нас и представляет в своей конечной сущности или разоблачение нашего глубочайшего устремления, или разоблачение механизма нашего мышления.

Ту насильственность, которую Леонид Андреев приписывает закону, может иметь только закон государственный.

Но тогда он является не законом, а насилием, принявшим лик закона. Некто в сером по своему положению в жизни Человека является именно представителем насилия, принявшим лик закона. Понятие насильственного государственного закона Леонид Андреев возводит до степени мистического закона, управляющего Вселенной, и преходящий

общественный строй России он считает прообразом устройства всего мира. Его космос – это проекция института усиленной охраны в область мировых законов. «Некто в сером» – это не борьба и не закон – это представитель закона, космический жандарм с андерсеновской свечкой жизни в руках.

Такого обожествления, такого абсолютного признания русская отживающая государственность не слышала даже из уст своих наиболее убежденных сторонников. Само собою разумеется, что это недоразумение, так как я нисколько не сомневаюсь в свободолюбии и Леонида Андреева и его почитателей. Но недоразумение очень знаменательное, показывающее, какое рабское сознание воспитано русским государственным строем и как бессознательно живет оно, неведомое для самих его носителей, и затемняет и предательски запутывает их отвлеченную мысль, когда та пытается познать глубинные основы жизни.

Я был бы склонен принять «Жизнь Человека» за резкую и безжалостную пародию, направленную против русских революционеров, если бы «Некто в сером» не являлся ключом ко всей серии последних произведений Леонида Андреева, в которых звучит такая неподдельная интонация ужаса его слепой и страдающей души.

При чтении «Елеазара» неотступно является один вопрос, который помимо воли автора заслоняет собою весь остальной смысл повести: «Кто же тот, кто воскресил Елеазара? Кто *Он*, кто решился устроить такое дьявольское издевательство над человеческой душой?»

Внутреннее чувство отказывалось назвать имя Христа, которое, ни разу не произнесенное автором, этим самым настоятельно возвращалось на уста и требовало быть произнесенным. Это умолчание имени воскресителя придавало особую значительность всем описанным психологическим явлениям. Теперь, после того как Леонид Андреев разоблачил в «Жизни Человека» всю основную механику жизни, совершенно ясно, что воскресил Елеазара из мертвых Он – Некто в сером. Он задул свечу, а потом, когда Елеазар успел сгнить, снова зажег ее. *Он* – Некто в сером посвятил Елеазара

в свои тайны, т. е. снял с его глаз «ограниченность зрения», с его мысли «ограниченность знания», ту «ограниченность знания», которая характеризуется классической фразой: «Уже кончились ступени жизни, и черный провал на месте их, но все еще тянется вперед дрожащая нога».

Каждый дает Богу то имя, которое соответствует степени его посвящения в тайны устройства Вселенной.

Скажи мне имя твоего Бога, и я узнаю степень твоего самопознания. Имя Божье это тот пароль, который спрашивает Смерть у приходящего в мир. Леонид Андреев отвечает: «Имя, которое я даю Богу, – "Некто в сером"».

Христос Леонида Андреева это «Некто в сером». Некто в сером издевается над страстной верой Василия Фивейского, Некто в сером воскрешает Елеазара, Некто в сером – тот Христос-манекен, который является в последнем рассказе Андреева «Иуда и др.».

Для искусства нет ничего более благодарного и ответственного, чем евангельские темы.

Каково бы ни было отношение к Евангелию как к книге человеческой или к книге божественной, евангельский рассказ незыблемыми кристаллами лежит в душе каждого. Язык нашего морального чувства возник из Евангелия, и каждое евангельское имя, каждый евангельский эпизод, каждая евангельская притча стали гранями нашей души. Поэтому каждое евангельское слово – символ для нас, ибо символом мы называем то слово, которое служит ключом от целой области духа.

Та эпоха европейского искусства, когда оно было ограничено исключительно евангельскими темами, была для него эпохой наивысшего расцвета. Только имея под собой твердую основу во всенародном мифе, художник может достичь передачи тончайших оттенков своего чувства и своей мысли.

И в наше время наиболее утонченные мастера возвращаются к евангельским темам. Примером могут служить такие рассказы, как «Протектор Иудеи» Анатоля Франса[6] и «Евангельские притчи» Оскара Уайльда.

Каждый евангельский эпизод и каждый характер являются для нас как бы алгебраическими формулами, в которых все части так глубоко связаны между собой, что малейшее изменение в соотношении их в итоге равняется космическому перевороту. Поэтому, когда художник вводит свое живое «я» в законченные кристаллы евангельского рассказа, то индивидуальность его сказывается с такой полнотой и четкостью, с какой не может сказаться ни в какой иной области.

Леонида Андреева никак нельзя отнести к художникам утонченным, но в рассказе «Иуда» его нетонкость перешла все дозволенные границы.

Трактуя характеры Христа и апостолов с психопатологической стороны, вставляя совершенно произвольно бытовые эпизоды вроде атлетического состязания апостолов в бросании камней с горы, делая из апостола Фомы карикатурного немецкого профессора по «Fliegende Blätter»,[7] из Иоанна – самодовольного интригана, из Матфея тупого доктринера, изрекающего цитаты из св. писания, заставляя Иуду говорить языком рассказчика еврейских анекдотов, Леонид Андреев создает, и притом (что хуже всего) без всякого дурного желания, какое-то «Евангелие наизнанку» в стиле Лео Таксиля.[8]

Такой итог возникает совершенно помимо его планов, только от отсутствия чувства художественной меры.

Мысль читателя, в которой строго запечатлена гармония евангельских величин, поминутно проваливается в какие-то пустоты, которые в сущности являются невинными, но неуместными изобретениями беллетристической фантазии автора. Кощунственность «Иуды» художественная, а не религиозная.

Христа в этом рассказе Леонид Андреев изображает красивым и очень сентиментальным молодым человеком, в стиле поленовского Христа на Генисаретском озере.[9] Он корректен и бесцветен. Он нарисован плоскими и условными чертами по канону передвижников, как необходимая декоративная деталь евангельской картины. Но Его Лица, Его веянья нет. На месте Христа среди апостолов стоит безразлично-добрый человек. Оскар Уайльд в своих притчах делает несравненно

более дерзкие выпады против Христа, чем Л.Андреев. Стоит вспомнить только ту притчу, в которой Иосиф Аримафейский, спускаясь с Голгофы, видит плачущего юношу и начинает утешать его.

«Разве я плачу о том Человеке? – с негодованием отвечает юноша: – но ведь я тоже провел сорок дней в пустыне, я тоже воскрешал умерших и исцелял прокаженных... И они меня не распяли!»

Или другого плачущего юношу, который отвечает на утешение самого Христа: «Не Ты ли воскресил меня из мертвых? Что же мне еще делать на земле?»[10]

Но эта вдохновенная дерзость богоборства, однако, вовсе не производит того впечатления кощунства, что рассказ Леонида Андреева, потому что внутреннее равновесие Евангелия не нарушено, потому что Христос Оскара Уайльда – Христос, а не пустое место, не «Некто в сером».

Конечно, героем рассказа Андреева является не Христос, а Иуда. Вместо того чтобы вступать в подробный разбор той сложной психологии, которою наделен Иуда, я сделаю небольшое историческое отступление.

В представлении христианского мира существуют два Иуды Искариота: Иуда Предатель, продавший Христа за 30 сребреников, символ всего безобразного, подлого и преступного в человечестве, Иуда-Чудовище и телом и духом. Таков Иуда ортодоксального церковного предания, запечатленный и в каноническом Евангелии.

И совершенно иной Иуда, сохраненный христианскими еретиками первых веков, этими хранителями эзотерических учений церкви.

Иуда, сохранившийся в учениях офитов, каинитов и манихеев,[11] является самым высоким, самым сильным и самым посвященным из учеников Христа. Так как принесение Христа в жертву требует, чтобы рука первосвященника была тверда и чиста, то только самый посвященный из апостолов может принять на себя бремя заклания – предательство. Этому апостолу Христос передает свою силу – кусок хлеба, омоченный в соль, – причастие Иудино.

Этот образ человека, достигшего высшей чистоты и святости, который добровольно принимает на свою душу постыдное преступление, как подвиг высшего смирения, возник еще в Индии.

В индусских поэмах, посвященных жизни и учению Кришны, Иудой является его величайший ученик царевич Арджуна – герой Махабхараты и Багават-Гиты.[12] Кришна сам проводит его через целый ряд испытаний, заставляя его сражаться против его друзей, наставников и предков, заставляя его предательски убить божественного старца Бхишму – главу его рода – из-за спины женщины, умертвить его наставника Дрону и т. д., и, наконец, требует, чтобы он предал его самого, Кришну-Христа людям, преследующим его.

И Арджуна сам привязывает Кришну к дереву и первый пускает в него стрелу.

Тогда наступает последнее испытание Арджуны. Для Арджуны уготовано первое место на небе, которое он заслужил своей святостью, но если он согласится спуститься в ад и остаться там до скончания века, то Кришна изведет оттуда всех, томящихся там.

Арджуна спускается в ад, освобождает всех грешников и сам остается в аду.

Таким образом учение об Агнце, принимающем на себя грехи мира, переносится на Иуду-Арджуну как на истинное козлище отпущения вселенской очистительной жертвы.

Если с этой точки зрения посмотреть на Иуду, то становится вполне понятным и традиционный церковный взгляд на Иуду. Так, для того чтобы Иудина жертва была полна, она должна быть безвестной, она должна быть запечатлена как преступление в самом Евангелии, чтобы миллионы людей из рода в род проклинали Иуду.

Нравственная проблема, скрытая в личности Иуды, особенно близка нашему времени. Разве не тот же вопрос о принятии на себя исторического греха подвигом предательства стоит и перед революционерами-террористами, и перед убийцами из Союза русского народа, и перед всеми совершающими кровавые расправы этого времени.

Если есть такой вопрос, который можно считать главным моральным вопросом нашего времени, то это вопрос об Иуде.

Леонид Андреев не понял этого, подходя к великой моральной теме. Он принял традиционного Иуду церковного предания и дал его предательству одно из возможных психологических объяснений.

Правда, иногда у него вдруг прорываются как будто какие-то прозрения относительно истинного значения Иуды, например, когда Иуда отвечает Иоанну и Петру, обратившимся к нему за разрешением их спора о первенстве (!..): «Я! – Я буду ближе всех к Христу». Но этих прозрений Леонид Андреев сам не замечает и не следует их указаниям.

Для него очень характерно то, что он всегда выбирает себе тему, действительно важную и имеющую глубокое значение для исторического момента духа, но никогда не умеет раскрыть ее до конца.

Он всегда входит в ту дверь, в которую надо, но не идет дальше прихожей. И пророческим жестом указывая на грязную лакейскую, он восклицает потрясенный: «И это Святая Святых Великого Храма!»

В свои слова он вкладывает столько исступленного чувства и в описание того, что действительно представляется его взглядам, столько реализма, что наивные души не могут не верить ему.

В заключение я позволю себе, обращаясь лично к Леониду Андрееву, привести ряд мыслей Вилье де Лиль-Адана из его гениальной трагедии «Аксель». Они дают ответ именно на те вопросы, которые так мучают автора «Жизни Человека» и кажутся ему такими неразрешимыми:

«Ты – только то, что ты мыслишь: мысли же себя вечным. Разве не чувствуешь ты, что твоя непогибающая сущность сияет по ту сторону всех сомнений, по ту сторону всех ночей? Будь цветком самого себя. Будь подобен лавине, которая есть только то, что она уносит с собой.

...Ты выходишь из незапамятного. И вот ты воплощен в одежде плоти, в темницу относительного. Привлекаемый

магнитами желания – первичным притяжением, ты уплотняешь охватившие тебя узы, когда уступаешь им. Ощущение, ласкающее дух твой, превращает твои нервы в свинцовые цепи. Каждый раз, как ты любишь, – ты умираешь.

...Индивидуальность твоя – это долг, который ты должен уплатить до последнего волокна, до последнего ощущения, если ты хочешь обрести самого себя в неизмеримой нищете грядущего (si tu veux te gagner sur l'immense misère de Devenir).

...Мир никогда не будет иметь для тебя иного смысла, кроме того, который ты сам даешь ему. Расти же под покровами мира, просветляя его тем высшим смыслом, в котором мы сами найдем свое освобождение! Не умаляй себя сам, подчиняясь рабьим чувствам, которыми он ощупывает и оковывает тебя. И так как никогда не сможешь ты стать вне той иллюзии, которую ты сам себе создаешь о Вселенной, то избери наиболее божественную».[13]

К.Ф. БОГАЕВСКИЙ

Константин Федорович Богаевский родился, вырос и всю свою жизнь провел в Феодосии, которая связана неразрывно с его жизнью и творчеством.

Феодосия отмечена в летописях русского искусства как город Айвазовского. С ней соединены имена Лагорио и Куинджи, и Латри, и Шервашидзе.

Благодаря Айвазовскому, напоминавшему ее пышностью своей закатной славы и изобилием своего художественного ущерба, в Феодосии, до самого конца прошлого века остававшейся глухим захолустьем, даже не соединенным железной дорогой с остальной Россией, создалась очень сгущенная художественная атмосфера.

Здесь не было ни одного дома, в котором не висело бы одного или нескольких этюдов или картин Айвазовского. Правда, это были те, почти трафаретные, картинки, которые он писал тысячами, но все же это были иверни[1] истинного искусства, растратившегося и разменявшегося. И все же они были неизмеримо выше обычных в то время олеографий и премий «Нивы».[2]

Особенно распространено было в Феодосии такое хитрое изображение: фотография Айвазовского с палитрой в одной руке и с поднятой кистью в другой, откинувшегося пред мольбертом, на котором стоит большая рама. Внутренность рамы была вырезана и в фотографию вставлена крошечная картина масляными красками, написанная рукой самого Айвазовского.

Такие портреты он дарил уважаемым лицам в городе.

Жители приморских городов чувствуют море. Но, любя море, они не видят его. Обитатели Феодосии благодаря Айвазовскому видели море. Не настоящее, что шумело около ее генуэзских стен, а условное море, в котором было много ро-

мантизма, много декламации, бурное море, из волн которого торчит мачта погибающего корабля. В каждой семье в Феодосии были художники, которые писали такое море с Айвазовского или по Айвазовскому.

Авторитет искусства был утвержден Айвазовским в сердцах феодосийцев во всей славе его земного блеска.

В годы своей старости он являл им торжественный образ Отца города, патриарха, почти Перикла.

Он украшал город зданиями и памятниками, на которых было начертано его имя. Он подарил городу воду из своего имения и воздвиг на городском бульваре фонтан, изображающий m-me Айвазовскую с надписью «Доброму Гению Феодосии».

Его великолепная голова с обнаженным широким лбом, его широкий старческий рот, раздвигавшийся в приветливо-саркастическую улыбку, его живые глаза и снежные седины его бакенбард были особенно величественны, когда он, увешанный орденами и облеченный в свой адмиральский мундир, принимал в царские дни гимназические парады.

В качестве мариниста Айвазовский еще при императоре Николае Павловиче был причислен к Черноморскому флоту и всю свою жизнь получал чины по морскому ведомству.

Айвазовский был и отцом Феодосии и ее сыном.

Свое детство он провел на ее улицах мальчишкой-оборванцем, разносившим кофе в маленьких медных кофейниках при турецких кофейнях.

Легенда гласит, что Казначеев – тогдашний градоначальник Феодосии, застиг его в тот момент, когда он рисовал на заборе неприличные фигуры.

Вероятно, в то время человеческие фигуры он рисовал значительно лучше, чем впоследствии, когда стал профессором Академии, так как прозорливый глаз градоначальника сразу угадал в нем великого живописца. И, отодрав его за ухо, Казначеев отправил его учиться в Петербург.

Впоследствии он не любил, чтобы ему напоминали о его прошлом, и питал мало сочувствия к подобным выходцам из народа.

Когда много лет спустя к нему, как к знакомому живописцу, привезли из Бердянска двенадцатилетнего чабанского мальчика, обнаружившего художественные способности, он послал его на кухню и вспомнил только тогда, когда тот через три месяца убежал от него в Петербург. Это был Куинджи.

Создавая невольно вокруг себя в таком маленьком городке, каким была Феодосия, напряженную художественную атмосферу, позывавшую к живописи, Айвазовский губил и калечил художников, вступавших в область его влияния.

То, что есть истинно прекрасного в его живописи, это — его лирический пафос и искренний романтизм, которым нельзя было научиться.

Зато своими недостатками он наделял щедро всякого приходящего к нему. Его влияние было деспотично и тлетворно.

В Феодосии было немало местных художников, некоторые из которых были безусловно талантливы (назову, например, имя Фесслера,[3] не проникавшее за пределы Феодосии), но никто из них не мог преодолеть в себе Айвазовского и создать свое лицо.

В такой обстановке пришлось расти и развиваться Богаевскому.

Ему было пять лет, когда в их доме ночью случился пожар.

Детей схватили и в одних рубашках перенесли в соседний дом. В той комнате, где их оставили, висела на стене картина Айвазовского. Это была первая картина, которую он видел в своей жизни.

Когда через несколько часов пришли за детьми, то его застали сидящим на стуле с листом бумаги и карандашом. Среди общей суматохи пожара он старался срисовать картину, висевшую на стене.

Это была первая попытка к искусству.

После он срисовывал гравюры из старых немецких журналов, а гимназистом ходил копировать Айвазовского в его «Галерею», составленную из не проданных им и, следовательно, наиболее неудачных картин. Ныне эта галерея пожертвована городу.[4]

Айвазовский изредка спускался сам в галерею и делал указания занимавшимся там копиистам.

Когда по окончании гимназии Богаевский отправлялся в Петербург в Академию,[5] Айвазовский на прощанье преподнес ему несколько отеческих советов, внушенных скорее житейской мудростью, чем служением искусству: держаться подальше от товарищей, ибо они добру не научат, стараться заслужить расположение профессоров и начальства.

Айвазовский вообще любил давать советы и напутствия молодым людям.

Помню, как однажды мне – в то время ученику феодосийской гимназии, которой он состоял почетным попечителем, делал он административное внушение[6] и, желая закончить его более общей нравоучительной мыслью, пристально посмотрел мне в лицо своими быстрыми, но подернутыми уже старческой тусклостью глазами, раздвинул свой старый иронический рот и, потрепав рукой по плечу, сказал неожиданно: «Cherchez la femme... cherchez toujour la femme...* молодой человек»...

В Академии Богаевский, не понимавший и не любивший человеческого тела, в течение многих лет изнывал над писанием натурщиков и уже был исключен академическим советом за неспособность, когда Куинджи, видевший его многие этюды, снова поднял вопрос об нем и, отстояв его в академическом совете, пригласил работать в свою мастерскую, из которой впоследствии вышли вместе с Богаевским – Пурвит, Рущиц, Рылов, Рерих, Латри, Химона и Борисов.

Но и при окончании Академии[7] большая конкурсная картина Богаевского – «Туман в горах» – носит еще несомненное влияние Айвазовского и в красках, и в рисунке скал, и в композиции.

Истинное лицо Богаевского с тем оттенком трагического пафоса, присущего всему его творчеству, сказалось впервые в картине «Прошлое Крыма»,[8] изображавшей феодосийский карантин: пустынный мыс, окруженный тяжелыми кольцами циклопических стен и башен.

---

* «Ищите женщину... всегда ищите женщину...» (*фр.*).

В этой картине была тяжесть и теснота мюнхенской манерности, которая после его краткого путешествия за границу вместе с Куинджи[9] на время захватила его и помогла окончательно преодолеть Айвазовского.

Временем его полного и окончательного перерождения были годы войны,[10] когда, призванный на военную службу, он был зачислен в гарнизон Керченской крепости и здесь, в течение двух лет, лишенный возможности работать с природы, что было строго воспрещено военными правилами, стал компонировать по памяти те фантастические пейзажи, которые составили серию альбомов, часть которых воспроизводится в этом номере.

Воспоминание обостряет, утончает и обобщает видение.

Заточенный в крепости, он вспомнил Крым по-иному, чем он видел его раньше.

Перед ним возникла великая эпическая поэма Древней Земли.

В пределах России нет другой страны, которая бы жила такой долгой и такой интенсивной историческою жизнью, причастная эллинской средиземноморской культуре во все века своего существования, как эти пустынные побережья около Феодосии – от Судака до Керчи, восточный предел ведомой древним грекам земли, именуемый в «Одиссее» «Киммериян печальною областью».[11]

Тридцать семь столетий исторической жизни составляют прошлое этой земли, так как уже за 1800 лет до нашей эры на месте Феодосии существует великий город Ардавды[12] – «Город семи богов».

Такой родословной не может гордиться ни один европейский город. Это почти пределы исторической древности, переступаемые только Китаем и Египтом. Есть такие излучины моря, такие складки в суровом теле земли, которые всегда на протяжении многих тысячелетий служат сосредоточием человеческой жизни почти независимо от смены племен и народов, приходящих и исчезающих с ритмичной последовательностью.

Когда погибает один город, из его развалин на том же месте прорастает другой.

Не в племени, не в языке, не в государстве таятся живые токи этих областей, в самых изгибах земли, в очертаниях этих древних заливов заложено некое солнечное сплетение, правившее всей нервной системой Эвксинского Понта,[13] и трепетавшее тем же трепетом, которым жили великие сосредоточия жизни середиземного мира: Афины, Рим, Византия, Венеция и Генуя.

С тех пор как милетские ушкуйники впервые пристали к этим сказочным берегам, отмеченным Аргонавтами и Одиссеем, и на месте варварской Ардавды основали в пятом веке Феодосию,[14] жизнь этой «печальной области» неразрывно связалась с судьбой эллинского мира.

Во все века она оставалась отдаленнейшим становьем греко-латинских дерзаний, выдвинутым на самую грань незнаемой земли, жутко и глухо клокотавшей великим кипением неведомых и неисчислимых народов, извечно грозивших и теснивших пределы античного мира.

Во все века эта область была местом столкновения двух течений: с севера она принимала в себя всё новые и новые волны варварства, успокоенные струи той реки народов, что непрерывно текла по южной России, изливаясь своими краями в глубину Крымского полуострова, как в тихую заводь, а с юга, морской дорогой приходили европейцы и шла усобица из-за портов и пристаней на пути в Индию между Римом и Арменией, Венецией и Генуей, Генуей и Константинополем.

И в наши дни познающему глазу кажется, что древняя Греция положила свою неизгладимую печать на самый характер лица этой земли. Линии гор, мысов и заливов Феодосии, Коктебеля, Меганома и Сурожа имеют неуловимое сходство с пустынными заливами Аттики и с суровыми берегами Арголиды.

Не во все века эта древняя земля была такой мертвой пустыней, как теперь.

Много раз в течение этих трех тысячелетий она расцветала многолюдными городами, темными садами и русыми виноградниками, много раз города выжигались и вытапты-

вались виноградники и беспристрастное солнце довершало работу меча, но едва ли переживала она время более полного опустошения, чем этот век русского владычества.[15]

Богатая растительность, которою она покрылась при татарах, знавших тайну воды, исчезла при русских, которым была известна только тайна огня.

За XIX век снова развернулся над страной знойный саван пустыни и обнажились кладбища древних народов, припадавших к скупым сосцам этой трагической Земли. Никогда эта область не пребывала в такой забвенности, и никогда над пустыней не подымался немой призыв мертвых, с такой неотвратимой тоской требуя себе слова, образа, Лика...

В наши дни, когда чувствам стал доступен терпкий вкус архаической Греции и ищущий дух беспокойно бродит по самым крайним пределам человеческих воспоминаний, стараясь заглянуть в великую тьму исторической ночи, когда, вслед за Микенами и за семью Троями Шлимана,[16] раскрылись Кноссоские откровения Эвальда и тайники Тюроса,[17] стоящие как бы по ту сторону истории, печальная область древней Киммерии неизбежно должна была заговорить в нашей душе.

И кому, как не Богаевскому, родившемуся в Феодосии под сенью генуэзских башен, проведшему свое детство в лесистых долинах Солката,[18] свою юность на Керченском полуострове, где среди мертвых степей и горьких озер в ужасающей пустынности одиноко высится гора Опук, несущая на плече своем циклопические развалины древнего Киммерикона,[19] влюбленному в эллинскую законченность Коктебеля и в готический храм Карадага, сотнями башен стрелок и переплетов подымающийся из моря, завороженному развалинами Сурожа, с его греческой крепостью,[20] героическим жестом утверждающей себя на вершине скалы, с крылатой Сокол-горой, яростным Ай-Торги и эпическим Меганомом, кому, как не Богаевскому должно было стать голосом этой древней Земли?

И он стал им естественно, неизбежно и бессознательно, как только нашел свой путь в искусстве.

Он принадлежит к тем уединенным, скромным и взыскательным к себе художникам, которые всегда недовольны своими произведениями, для которых нет удовлетворения в законченных формах, для которых сказаннос никогда не покрывает несказанного, так как они чувствуют мучительно, что слово произнесенное не утешает многих голосов, глаголящих в темноте их души.

Такие художники способны безжалостно уничтожить произведения уже законченные и казнить себя в своих детях. Слыша только настойчивость тех внутренних голосов, что тревожат их, они последние могут понять и оценить то, что воплощено ими самими.

Богаевский сам не сознает того, что он сделал новый шаг в области пейзажа.

Ни пейзажи старых мастеров, в которые можно было войти и гулять по ним, ни интимный пейзаж Барбизонцев – вечернее созерцание утомленного путника, присевшего на опушке леса, лицом к закату, ни фиолетовые радуги импрессионистов, запечатлевшие колючие полдни городских предместий, не подходили к самой Земле.

Богаевский первый стал писать Лицо Земли.

В картинах его проступает ветхий лик Земли, подобный трагической маске, застывшей в порыве горького пафоса.

Сухие русла и течи сетью тонких морщин бороздят ее поверхность, снежные выпоты соли, серебристая полынь и русый ковыль прикрывают ее старческими сединами, оползающая кожа дерна обнажает устои гранитных ребер, красные хрящи и раздавленные позвонки земного костяка.

Чувствуются напряженные мускулы титанов, задушенных глухим и тяжким саваном праха.

Трагичной обнаженности такой земли он противопоставляет тоскливый ужас одиноких звезд, заплетающих ее небо паутинами бледных светов, и изморозь Млечного Пути, который стекает горькими каплями сгущенных сияний.

Самое солнце представляется ему слепым глазом, тоскующим над могильниками земли, заполняя медные сферы неба колючим бременем своих ореолов.

Бродячие кометы в безумьи останавливаются над зеленоватыми стенами покинутых городов, неся в себе головокружение чумы и трубные призывы последнего суда.

Но, будучи художником истинным и глубоким, Богаевский сумел найти в своей душе примирение этим глухим воплям слепого чудовища и дать стройность судоргам боли.

Он претворил их пафосом своей сыновней любви...

Ему знакомы и другие, пророчественные видения земли радостной, торжественной и изобильной, как бы младенческая греза об рае, перенесенная к закату мирового дня, живое осуществление того сна, который видел Достоевский перед лорреновской картиной «Атис и Галатея».[21]

Они напоминают одну фантастическую страницу Анри де Ренье, – которая как бы описывает целый ряд картин Богаевского:

«Местность казалась необычайно дикой. Из осыпей чудовищных скал громоздились зубчатые спины, подымались на дыбы мохнатые груди, вытягивались бесформенные лапы. Пятна камней казались темными яблоками на шкуре, лужицы воды сверкали, как глаза, и бархат мхов был похож на шерсть разных мастей. Желтая голова была вся в выбоинах, а местами горбилась каменистыми позвонками. По временам слышалась песня ключа, глухая и нежная. Красноватые иглы покрывали землю, как рыжее руно.

...Земля эта полна чудес и здесь совершаются поразительные вещи; возрождаются исчезнувшие породы. Мне указывали на след Кентавра. Его не видно еще, но слышно, как он ржет. По-видимому, он молод: у него узкая грудь и еще неуклюжий зад. При лунном свете он глядится в источники, уже не узнавая себя. Он последний из своей породы, или, вернее, он ее вновь начинает... Все, что когда-либо существовало, может снова быть. Мы в настоящей стране баснословных созданий. Здесь у сухой травы – цвет шерсти; голос ключей лепечет двусмысленно; эти скалы подобны недосозданным существам.

Люди и животные живут в достаточной близости, чтобы между ними могло возникнуть кровное родство».[22]

Эта возможность иных существ, более свободных и более слитых с землей, эта незримая близость древних полубожественных полузвериных племен есть у Богаевского, но чувство меры никогда не дозволяет ему перейти от возможностей к бытию. Околдованному зрителю он оставляет свободу грезы.

Храня свой героический романтизм, который вольным призывом рога проносится по легендарным горам, приближаясь иногда к бронзовым видениям Эллады Рене Мэнара, напоминая поэзию Леконт де Лиля философской глубиной своего апокалиптического пафоса, он в то же время, быть может, ближе всего подходит к классическому искусству мечтательного Клода Лоррэна, выросшему на святом кладбище Римской Кампаньи.

Два «Гоблэна», выставленные прошлой весной на выставке «Нового общества»,[23] сказали нам об этом.

Богаевскому, как немногим в наши дни, ведомо забытое искусство композиции в пейзаже. Он умеет дать линиям ту широту и свободу, которая узывает к широким пространствам фресковой живописи.

Ему тесно в рамках картины, для его таланта нужны просторы огромных стен.

Если в наши дни в России не найдется достаточно широких стен, которые могли бы быть отданы в его распоряжение, то мы не увидим удивительных созданий искусства.

Стены должны быть, когда есть кому расписывать их.

Коктебель, август 1907 г.

ОТКРОВЕНИЯ ДЕТСКИХ ИГР

Времена детства далеки не только годами, они кажутся нам иной эпохой, пережитой на иной планете и в оболочке иного существа.

Самое понятие времени в то время было совершенно иное: каждая минута была сгоранием целой жизни, властным водоворотом, которому мы не могли противиться. Количеством пережитого узкие пределы одного дня раздвигались до пределов целого года. Острое ощущение новизны придавало особую сосредоточенность жизни, в которой не было повторений и общих мест. Каждое явление вставало в своей первобытной полноте и громадности, не смягченное никакими привычками. Поэтому, когда мысленно оборачиваемся мы к той поре жизни, нас поражает огромность мгновений и особая медлительность общего течения времени.

Каждый из нас в детстве переживал ту полноту и ту остроту впечатлений бытия, когда все, что вне, настолько смешано с тем, что внутри, что нельзя провести грани между мечтой и действительностью, между жизнью и игрой.

Говорят, что в первые шесть лет ребенок приобретает треть того опыта, что он приобретет за всю свою жизнь. Это неверно: неизмеримо больше!

Человек – сокращение вселенной.

В несколько мгновений зачатия успевает перенестись в молниеносном прообразе вся история вселенной, с ее солнцами и планетами, с ее пляской миров вокруг центрального огня.

В девять месяцев образования физического тела он пробегает от предела до предела животного мира – от протоплазмы до позвоночного, т. е. миллионы лет медленной эволюции.

Каждый входящий в человеческий мир через двери рождения должен повторить вкратце всю историю этого мира.

В момент высвобождения из нутряных оболочек Матери-природы он становится на первую ступень человеческого сознания.

В таком же стремительном сокращении проходит в нем вся история человечества: история всех племен, всех народов, всех погибших цивилизаций, экстазы всех религий, сны всех мифологий, устремления всех страстей и откровения всех познаний.

История человечества, так несовершенно и с таким трудом нащупанная археологическими и филологическими изысканиями, с таким старанием выверенная критическим сознанием, предстанет нам в совершенно ином и несравненно более точном виде, когда мы подойдем к ней изнутри, разберем письмена той темной книги, которую мы называем своей душой, сознаем жизнь миллиардов людей, смутно рокотавшую в нас, постигнем трепет вечных сгораний и вечных возрождений мира, ставший нашим трепетом, нашей болью, нашим знанием.

Когда, вспомнив и связав свое темное детское «Я» со своим взрослым скупым «Я», мы поймем значение всего переживаемого ребенком: мистический смысл его игр, откровения его фантазий, метафизическое значение его смутных воспоминаний, доисторические причины его непонятных поступков, то изменится вся система нашего воспитания[1] и вместо насильственного заполнения его девственной памяти бесполезными и безразличными сведениями, мешающими его работе, мы сами будем учиться у него, следить за его путями и только изредка помогать ему переносить непомерное напряжение его духа.

Ребенок живет полнее, сосредоточеннее и трагичнее взрослого. Он никогда бы не мог вынести напора своих переживаний, если бы они были сознательны.

Наше сознательное Я взрослого человека кажется маленькой прозрачной каплей, в которую разрешился мировой океан, глухо кативший в ребенке свои темные воды.

Подобно дневному свету, что является обычным символом нашего дневного сознания, оно скрывает от нас сияние звезд и млечных путей, которыми освещена душа ребенка.

Наблюдение взрослых над детьми едва ли что может прибавить к знанию детства: здесь единственный живой источник откровений наши собственные воспоминания, чудом донесенные из тех фантастически далеких времен.

Но кто может ясно вспомнить свою бессознательную жизнь? Свидетельства, принесенные путем памяти, бесконечно редки, и это придает им величайшую драгоценность.

И мало еще, чтобы сохранить четкие воспоминания, надо, чтобы они стали *исповедью* души, другими словами, чтобы все бессознательное, детское, органически слилось со взрослым сознанием принесшего это свидетельство.

Между детьми и взрослыми существует непереходимая пропасть.

Английский писатель Кенет Греем, который принес нам недавно одно из самых прекрасных свидетельств о детстве в двух книгах: «Дни грез» и «Золотой возраст», говорит такие справедливые слова о взрослых:

«Они относились к нам с достаточной добротой во всем, что касалось наших телесных нужд, к остальному же были равнодушны (что, по-моему, зависело от некоторой глупости), думая в силу общераспространенного взгляда, что ребенок не более как маленькое животное. Помню, как еще в очень раннем детстве я вполне бессознательно и добродушно сознавал существование этой глупости и ее огромное значение на свете. Вместе с тем у меня росло, как у Калибана в подобном же положении, смутное сознание какой-то правящей силы, своевольной и капризной, всегда готовой выполнять прихоти просто потому, “что я так хочу”. Так, например, силой этой дана была власть над нами этим безнадежно неспособным существам, тогда как разумнее было бы дать нам власть над ними. Эти старшие, которые лишь игрой случая были поставлены выше нас, не внушали нам никакого уважения, а только крошечку зависти к их удаче и сострадание к их полной неспособности пользоваться ею. Самой безнадежной чертой их характера было то, что, имея безграничную

свободу пользоваться радостями жизни, они не извлекали из этого ничего, – они могли бы по целым дням плескаться в пруде, гоняться за курами, лазить по деревьям в самых новых воскресных платьях, могли бы стрелять из пушек, раскапывать рудники среди луга... и они ничего этого не делали.

Существование этих олимцийцев казалось лишенным всякого интереса, все движения их были несвободны и медленны, а привычки однообразны и бессмысленны. *Они были слепы ко всему, чего не видно.* Они ничего не знали об индейцах, ничуть не беспокоились о бизонах и пиратах (с пистолетами!), хотя все кругом было полно мрачных предзнаменований. Они не любили разыскивать пещер разбойников и искать кладов.

Мы всегда недоумевали, когда олимпийцы говорили при нас, например, за столом, о разных политических и общественных пустяках, воображая, что эти бледные призраки действительности тоже имели какое-нибудь значение в жизни. Мы же, *посвященные*, ели молча; головы наши были переполнены новыми планами и заговорами; мы бы могли сказать им, что такое настоящая жизнь! Мы только что покинули ее на дворе и горели нетерпением снова вернуться к ней. Эти странные, бескровные существа были куда дальше от нас, чем наши любезные звери, делившие с нами естественную жизнь под солнцем.

И вот олимпийцев давно не стало. Почему-то солнце светит не так ярко, как светило когда-то; бесконечные, пустынные луга как-то сжались и сузились, стали несчастными лужайками в несколько акров. Грустное сомнение, тоскливое подозрение охватывает меня: неужели и я сделался олимпийцем?»[2]

Несравненно более горько высказывается против «взрослых» г-жа Ад. Герцык в своей статье, озаглавленной «Из мира детских игр» (журнал «Русская школа»).

«Мое неизменное преобладающее чувство по отношению к взрослым было разочарование. Бессознательно, но глубоко вкоренилась во мне уверенность, что каждое их слово, объяснение, рассказ обманут мои ожидания, вызовут скуку; что-нибудь в окружающем мире будет убито, обесцвечено,

разрушено ими. Конечно, я не отдавала себе ясного отчета в этом чувстве, но инстинктивно охраняла все любимое и интересное мне от гибельного прикосновения старших. Сколько я себя помню, я играла всегда, беспрерывно, если можно назвать игрой потребность видоизменять все окружающее, одаряя его собственным смыслом и придумывая ему свои объяснения. Я ни к кому не обращалась с вопросами, зная по опыту, что ответ не удовлетворит меня и безжалостно разобьет то представление, что у меня сложилось о предмете».

То состояние человеческой души, что называется *игрой*, несравненно глубже и обширнее своего имени.

Да, жизнь – игра!
Один толпой наемников играет,
Другой – пустым тщеславьем суеверов,
И может быть, играет кто-то солнцем
И звездами...

Игра и есть то бессознательное прохождение через все первичные ступени развития человеческого духа, то состояние глубокой грезы, подобной сновидению, из которого медленно и болезненно высвобождается дневное сознание реального мира.

Душа ребенка действительно живет охотами, сражениями, кораблекрушениями, пиратами, бизонами, индейцами, пещерами, кладами и разбойниками, которые являются наивными, несознанными символами и гиероглифами самых острых переживаний человеческого прошлого.

Кто-то проводит властной рукой душу ребенка через этот иной мир и приковывает к нему их* внимание с такой силой, что реальность входит в их душу с мучительной напряженностью, как бы неволя их рождаться вторичным, сознательным рождением к реальной действительности.

«Взрослая» г-жа Рашильд имела полное право написать поэтому со своей точки зрения:

«Человечество в период от двух до двенадцати лет являет такие несомненные признаки умственной ненормальности, что слова ребенок и преступник – для меня синонимы».

* Так в тексте. (*Ред.*)

Можно утверждать, что это основная точка зрения вообще всех взрослых и что на этой формуле основана вся система современного воспитания, которое направлено к тому, чтобы острыми и болезненными впечатлениями действительности оторвать ребенка от его естественного мира грезы, вылечить его от опасного безумия игры.

«Постепенно жизнь резко распалась на две половины,— пишет Ад. Герцык: – одна, в которой мы принимали горячее участие, которая волновала и радовала нас; другая, где мы оставались безучастными зрителями, думая о том, как бы поскорее пережить ее, отбыть ее, как неизбежную повинность. Этой повинностью, докучливой и мучительной, была действительность. Понемногу мы перестали возлагать на нее какие-либо надежды, убедившись в ее бездарности. Надо было, полагаясь только на себя, создать другую, увлекательную и яркую жизнь. И это было бы легко, если бы реальность не вторгалась, не нарушала так часто и грубо созданный фантазией мир. И опять приходилось связывать порванные нити,— и в душе росло раздражение против всего, что мешало нам. Глядя на окружающее, я прежде всего задавала вопрос, не годится ли оно, как материал, *туда* – в настоящую жизнь?»

Разница между действием игры и действием «жизни» в том, что игра это действие, совершаемое без всякой мысли о его результатах, действие ради наслаждения процессом действия, между тем как «жизнь» взрослых это всегда действие целесообразное, которое сосредоточивает все внимание на его результате, на его последствиях. Взрослые не понимают смысла действия, не направленного к какой-нибудь сознательной цели, и считают действие ради действия «несомненными признаками сумасшествия» и органической преступности.

В этом основном противоречии между игрой и действительностью, составляющем не только первую, но и последнюю, решающую трагедию в жизни человеческого духа, и лежит горький смысл слов: «И может быть, играет кто-то солнцем и звездами», так созвучный вопросу флоберовского Антония[3]: «В чем цель всего этого?» И дьявол отвечает ему: «Нет цели!»

Древнейшая и глубочайшая мудрость жизни, разоблачаемая в индусской «Багават-Гите»,[4] учит тому, что жизнь — игра, что ценно только то действие, что совершено без мысли о его результатах.

«Будь внимателен к совершению своих дел и не думай об их результате. Не предпринимай никакого действия ради его плода, но и не избегай действия.

Одинаково радостно принимай и счастье и горе, выигрыш и потерю, победу и поражение. Будь всей душой в борьбе. Только так избегнешь ты греха».

Не тот же ли смысл таится и в словах: «Если не будете как дети...».[5]

Эта борьба между свободной игрой и целесообразными реальностями в том или ином проявлении, составляющая содержание детства каждого человека, является той громадной темой, которая до сих пор еще не была затронута в русской литературе.

Широкие эпические панорамы, написанные Аксаковым и Львом Толстым, больше всего дают картину жизни и картину эпохи и отчасти только захватывают сантиментальное отношение ребенка к действительности в виде разлуки с матерью или потери матери. Толстовский же Николинька из «Детства и отрочества», как только в нем пробуждается сознание объективных реальностей мира, немедленно начинает ожесточенно морализировать по точно тем же логическим методам, по которым теперь продолжает морализировать восьмидесятилетний Толстой. Сознание Толстого начинается с различения добра и зла. Игра же чужда морали, она до добра и зла.

Пронзительные страницы, посвященные детству Достоевским в «Братьях Карамазовых» и «Неточке Незвановой», надрывают своей мучительностью. Но его дети страдают страданиями взрослых.

Он берет ребенка только как превосходную степень в той гамме страданий, которую он дерзнул взять с такой полнотой.

Чехов прекрасно описывал детей, пойманных и отмеченных четким оком взрослого человека, но не «вспоминал» себя.

Ни он, ни Достоевский, ни Аксаков, ни Толстой не коснулись детства в его глубинной сущности – этого болезненного высвобождения дневного сознания из материнского лона игры.

Только самое последнее поколение принесло с собою смутную память об этой стороне своего детства.

Несколько страничек Аделаиды Герцык, затерявшихся среди листов педагогического журнала, представляют литературное и психологическое событие, поставившее новую грань в нашем самосознании, к которой всегда придется возвращаться.

А. Герцык описывает ребенка, чья игра – «замкнутый круг, куда не врываются жизненные впечатления».

Такие дети «ревниво, с болезненной страстностью оберегают свою игру. Непонимание взрослых оскорбляет их, заставляя еще глубже замыкаться в себе. Все кругом мешает их замыслам, ни в чем не находят они поддержки,– в них является стремление к одиночеству и отчуждению».

«Сколько я себя помню,– говорит она,– я играла всегда, непрерывно, если можно назвать игрой потребность видоизменять все окружающее, одаряя его собственным смыслом и придумывая ему свои объяснения».

Эта борьба с реальностями жизни была доведена до крайности. Одно из самых глубоких разочарований было испытано ею, когда ее научили читать.

У нее всегда было восторженное уважение к книгам, и ей казалось, что этот священный предмет унизили, лишив его тайны.[6]

«Как? Каждое слово, каждая буква имеют только одно определенное значение? И ничего другого нельзя понять и прочесть в них? Как бы ни нравилась мне книга, я с удивлением и грустью думала: – и это все? Если начать сначала, выйдет опять то же самое?.. И неудовлетворенная я начинала читать по-своему, "сочинять" по книге, прибавляя новые черты и детали. Но знакомые буквы мешали сосредоточиться, перебивали течение фантазии, и я выбирала иностранные книги, где меня ничего не отвлекало. До десяти лет я продолжала сочинять по книгам и должна сознаться, что едва ли не

главное обаяние их исчезло для меня, когда я убедила себя, что это смешно и стыдно».

В столовой висела большая карта полушарий. Она играла, что это таинственное, никому не понятное изображение, оставшееся от диких племен. «Все внутренние моря, точки, черты, линии рек означали что-нибудь: или оружие моего народа, или его битвы, или число убитых воинов. Сначала меня смутила форма полушарий, но потом я решила, что это год, история за два года, т. к. я всегда представляла себе год круглым. Мне надо было не только придумывать новое, но и повторять прежнее, чтобы не забыть его».

Когда кто-то из взрослых, заметив ее упорное внимание к карте, предложил объяснить, что это такое, она ждала этого разоблачения, как удара, готовая заранее отказаться от него, от этой ненужной истины.

«И то, что я узнала о круглой, вращающейся земле, о частях света и солнечной системе, не обрадовало меня и не вознаградило за разбитую иллюзию,– полный жизни и интереса предмет потускнел и умер в моих глазах». Позднее, когда в руки ее однажды попала тетрадь, исписанная алгебраическими формулами, она создала целую систему для чтения этих гиероглифов.

Для каждого знака было свое значение. Так, знак радикала обозначал Иоанну д’Арк. Остальные знаки и буквы соответствовали тоже различным историческим именам и событиям. Таким образом по старой тетради алгебраических задач она дешифрировала фантастические летописи и сказания.

Эта склонность ума к таким сложным абстракциям и системам, быстро вырастающим из семени первой реальности, воспринятой им, характерна для первобытного – сонного сознания человечества.

В этих трех примерах творческой игры по книгам, написанным на неизвестных языках, по алгебраическому задачнику и по географическим картам разоблачается тайный механизм создания мифов, основанный на гениальной щедрости творческих обобщений.

Грань между сонным сознанием мифа и древними сознаниями науки неуловима.

И то и другое сознание исходят от первичных реальностей внешнего познания, подчиняясь некоему закону обратной пропорции: чем ничтожнее доля реальности, заложенная в основу системы, тем богаче и фантастичнее ее формы, чем больше количество фактов, тем система скупее и площе.

Сознание представляется чудовищно плодородной почвой: если на нее падает одно зерно реальности, то мгновенно вырастает огромное призрак-дерево, заполняющее ветвями целую вселенную, если же развеять по ней обильный посев реальностей, то встанут многие всходы, будут глушить один другой и останутся мелким, густым и неискоренимым кустарником.

Мифы – великие деревья-призраки, взращенные в сонном сознании, нуждаются в творческой атмосфере веры. Одно слово сомнения может заставить их уйти обратно в землю, пока они не окрепли в душе целого народа. Игра – это вера, не утерявшая своей переменчивой гибкости и власти. Для игры необходимо, чтобы от слов «пусть будет так...» и «давай играть так...» вселенная преображалась.

Поэтому слова: «Если скажете с верой горе: приди ко мне...»[7] можно сказать и так: «Будем играть так, что гора пришла ко мне», и это будет тоже точно.

Понятия игры, мифа, религии и веры неразличимы в области сонного сознания.

Дети, жизнь которых не обставляется религиозными обрядами и символами, пришедшими свыше, сами создают свои служения и таинства.

Маленький пастух Ретиф де ла Бретонн воздвигает жертвенники богам в пустынных полях, а маленькая Жорж Занд устанавливает культ некоего бога «Карамбы», созданного ею.

Аделаида Герцык дает тонкую и прозрачную картину, разоблачающую возникновение религиозных обрядов:

«Мое детство протекло без всяких религиозных обрядностей. Меня не водили в церковь; у меня не было преданной няни, убеждающей класть земные поклоны в углу детской

перед темной иконой и повторять за ней трудные, непонятные слова молитвы. Не было мифической обстановки, которой жаждет душа ребенка, того тайного значения и смысла, который красит и углубляет обыденную жизнь.

Помню себя совсем маленькой в яркое солнечное утро, зажженную солнцем столовую с накрытым чайным столом, на котором ослепительно сверкают серебряные ложечки. Большие еще не встали. Мне сразу бросается в глаза предмет, который я в комнатах никогда не видала: на полу лежит несколько душистых, едва распустившихся березок, и горничная засовывает одну из них в угол за диван.

"Что это? Зачем?" – спрашиваю я. Троицын день – объясняют мне. Мне ново и непонятно это слово; оно мне ничего не говорит, я удивительно быстро и радостно связываю оба представления и только оживленно допытываюсь: "всегда так бывает?" – "Всегда, – говорит горничная, – а вот вечером пойдем на реку венки в воду кидать".

Все становится празднично и необычайно в моих глазах. Я хочу помогать расстилать березки, накрывать на стол. Мне дают нести бумажный мешок с сахаром, и я, выпустив его из рук, роняю на пол. Белые кусочки с грохотом рассыпаются и раскатываются на полу, сверкая на солнце. Я стою над ними.

Троицын день... березки... рассыпанный сахар... Все это вместе...

"Знаешь, – говорю я радостно маленькой сестре, – это тоже всегда так надо! Каждый раз, когда будет Троицын день, надо рассыпать весь сахар... Это всегда так бывает!" и воодушевленно я ползаю вместе с ней и собираю сахар. Что-то вроде представления о разрушенном сахарном дворце мелькает в моем воображении. Раз в году должны гибнуть все белые сахарные дворцы.

Этот новый обряд, новая случайность, возведенная в обычай, не были забыты. В следующий год, когда наступил Троицын день, в памяти встала прошлогодняя картина, и я во что бы то ни стало упорно жаждала осуществить наш обряд. Нельзя было сделать это при всех, и я, уведя сестру в кладовую и взяв с собою сахарницу, опрокинула ее на пол,

и мы опять ползали и подбирали, и было весело. И еще года два помнили и выполняли мы наш бедный бессмысленный обряд, прячась от взрослых, как прячется сектант, совершая свое тайное моление».

Обобщая свое обрядовое творчество, А. Герцык говорит:

«Вспоминая теперь свои детские представления, я вижу, что все они имели в основе случай, стремящийся найти себе санкцию и стать законом. Это была потребность упорядочивать жизнь, давать окружающему чудесные объяснения, чтить непонятную незримую силу и принимать от нее приказания...

Перед домом тянулась длинная тополевая аллея; все деревья были одинаково окопаны и подстрижены. Не вынося неосмысленной симметрии и однообразия, мы выделили среди этих деревьев одно, которое властвовало над всеми.

Это "Царское дерево", как мы его называли, решительно ничем не отличалось от других, и я не знаю, почему было выбрано именно оно. Верно в основе был какой-нибудь случай, указавший высшую волю. Вся аллея ожила, и все стало полно смысла и значения. Проходя мимо "Царского дерева", я падала ниц на землю, если была одна, если же со мной были взрослые – делала ему тайный знак, выражающий мое почитание.

Вероятно, если бы я росла в набожной среде, меня больше всего привлекала бы обрядовая сторона религии. Мне нужен был этот категорический императив, ни на чем не основанный здесь на земле и про который нельзя спрашивать: откуда он? Во мне жила бессознательная грусть по ярким языческим празднествам древних предков, по жертвенникам, с которых густые черные клубы дыма поднимаются к синему небу, по пестрым процессиям с песнями и в венках, по страху и тайнам, которыми объят был мир. Робко и неумело воссоздавала я обрывки прежнего».

Не менее интересны те страницы, где Ад. Герцык описывает переразвитие своей детской чувствительности, которая приводила к играм жутким, в то же время характерным для детей вообще.

«Долгое время мы любили игру в "пытки". Как я уже говорила, всякое проявление жестокости неотразимо волнующе и привлекающе действовало на меня, несмотря на то, что я была мягкой, робкой по природе и чувствительной к малейшему страданию.

Вероятно, жестокость влекла меня своим контрастом, как что-то недоступное, – как слабых людей влекут борьба и страсть, все яркое и сильное, все, что не входит в круг их переживаний и что они со страхом устраняют, когда оно приближается, чтобы потом снова среди затихшей усмиренной жизни тосковать по нем.

Я боялась пыток и выдумывала их с неиссякаемой фантазией. Толчком к этому послужила "Хижина дяди Тома". Больше всего потрясло меня в этой книге описание истязаний, которым подвергали негров. Столб от гигантских шагов превращался в нашем воображении в раскаленный железный шест; негров привязывали к веревкам и заносили высоко в воздух. Внизу земля была усеяна камнями, заостренными кверху, так что их ждала неминуемая гибель – или они сгорали, ударяясь об раскаленный столб, или, срываясь вниз, падали и разбивались об острые камни. Часами летали мы вокруг столба с висящей вниз головой, в самых мучительных, напряженных позах, искренно ударяясь об столб, падали на песок и лежали неподвижно, раскинувшись, окровавленные, пока воображаемые "истязатели" не уносили нас и не приводили на смену новую партию негров. Напряженно замирали мы на одном впечатлении и не хотели легкой, быстрой сменой событий разряжать свое напряжение. Надо было успеть поверить, довести страдание до полной реальности».

В начале этих строк есть неверное слово: «Всякое проявление жестокости неотразимо волнующе и привлекающе действовало на меня, *несмотря* на то, что я была робкой по природе и чувствительной к малейшему страданию». С полным правом она могла бы сказать: «*потому что* я была чувствительной к малейшему страданию». В этом рассказе особенно характерно то, что ее игра в «пытки» была вызвана книгой, являющейся одним из самых трогательных призывов к человеческому состраданию – «Хижиной дяди Тома».

Здесь невольно приходят на память гневные страницы Шопенгауэра о человеческой жестокости, вызванные книгой, аналогичной книге Бичер-Стоу, покоящейся на тех же фактах и внушенной тем же чувством.

Эта книга – Отчет Северо-Американского Противоневольнического общества, представленный в 1840 году таковому же британскому обществу в ответ на запрос об обращении с невольниками в рабовладельческих Штатах.

«Эта книга представляет собою один из наиболее тяжких обвинительных актов против человечества. Никто не выпустит ее из рук без ужаса, и редко кто без слез. Книга эта, состоящая из сухих, но подлинных и документальных показаний, до такой степени возмущает всякое человеческое чувство, что вызывает охоту идти с нею в руках проповедовать крестовый поход для обуздания и наказания рабовладельцев. Ибо они позорное пятно на всем человечестве... Свидетельства такого рода являются, несомненно, самыми черными страницами в уголовных актах человеческого рода.

Человек, в сущности говоря, – дикое, ужасное животное. Мы знаем его лишь в укрощенном, ручном состоянии, которое именуется цивилизацией: поэтому и приходим мы в такой ужас, когда истинная природа его прорвется иной раз.

Гобино назвал человека "L'animal méchant par excellence" – самым злым из всех животных. И он был прав: ибо человек единственное животное, причиняющее другим страдание без всякой дальнейшей цели. Если тигра и обвиняют в том, что он губит больше, чем может съесть, то душит он с намерением все сожрать, а это объясняется тем, что "у него глаза больше желудка", как гласит своеобразный французский оборот.

Ни одно животное никогда не мучит для того только, чтобы мучить, а человек это делает, чему и обязан своим *дьявольским* характером – злее зверского. Поэтому все животные инстинктивно боятся взора, даже следа человека – этого "animal méchant par excellence"».

Поучительно сравнение отношений Шопенгауэра и маленькой девочки к одному и тому же ряду фактов.

И Шопенгауэр и маленькая девочка потрясены совершенно одинаково.

Но:

В Шопенгауэре прежде всего говорит гнев, и недаром он на той же странице цитирует слова Гомера о том, что «гнев слаще меда». Нравственное чувство возмущено в нем до такой степени, что этот уединенный философ и человеконенавистник готов идти «проповедовать крестовый поход для обуздания и наказания рабовладельцев», то есть мстить жестокостью за жестокость, кровью за кровь, истреблять людей, чтобы сделать человечество добродетельным.

В этот тупик неизбежно приводит *взрослого* человека внезапное негодование на «дьявольский» характер человека.

И хотя здесь природная жестокость «самого злого из всех животных» принимает огненный лик Судии и Мстителя, но все же остается тою же звериной жестокостью.

Оправдания для жестокости и злорадства Шопенгауэр не находит:

«В каждом из нас сидит дикий зверь, который только и ждет случая посвирепствовать и понеистовствовать в намерении причинить другим горе или уничтожить их, если они станут поперек дороги. Этот зверь в нас – воля к жизни, которая, все более ослабляясь от вечных страданий жизни, стремится облегчить собственные муки тем, что причиняет их другим».[8]

Маленькая же девочка, принимая в свою душу с равной остротой и мучителей и мучимых, создает в мудром таинстве игры новый трепет, новый блеск бытия.

«Разгоряченные, с болезненным возбуждением приходили мы к обеду, где все было так буднично и безопасно, где всегда одинаково скучно разговаривали взрослые, – и такая бездна лежала между тем, что мы только что пережили, и мирной действительностью, что нельзя было их примирить. И мы стали видеть врага в жизни. После обеда нас тянуло опять к замученным неграм»...

Здесь в игре, лишенной меча Судии и принимающей явление во всей его цельности, таится высшая мудрость и

разрешение антиномии жалости и злорадства в одном волнующем синтезе палача и жертвы.

Наслаждение этой игры основано на мучительстве, но мучительство рождается из нестерпимой жалости, заставляющей слить свое я с душой мучимого.

У Шопенгауэра из зрелища жестокости рождается сострадание, а из сострадания естественно возникает жажда мести, желание отплатить палачам горшею жестокостью – безвыходный круг, в который замыкает человека идея земной справедливости.

«Когда хотят сделать людей добрыми и мудрыми, терпимыми и благородными, то неизбежно приходят к желанию убить их всех».[9] Так формулирует Анатоль Франс этот замкнутый круг справедливости.

Но игра двух маленьких девочек в «пытки» дает указание на то, что жестокость рождается не от «дьявольского» характера человека, а из его *жалости*; и больше того, что существует некое *единое чувство к жизни*, причем жалость и жестокость являются только внешними волевыми и неразделимыми выявлениями его.

Не осознанное еще разумом человека, это чувство не имеет имени в человеческом языке. Но в сонном творчестве детской игры оно является в своем сверхчувственном единстве, отливая радугами обеих полярностей.

И так в откровениях детских игр становится нам понятной тайна того, как самым чувствительным и сентиментальным из поколений Франции был создан Террор и как нестерпимая жалость к еретикам и отступникам христианства рождала застенки Инквизиции.

Истинно жестоким может быть только тот, для кого невыносимо зрелище человеческих страданий. Нет ничего страшнее власти над жизнью и смертью, попавшей в руки людей чувствительных.

Так в сонном сознании игры можем мы найти разрешение всех нравственных антиномий, непримиримых в нашем дневном сознании.

Так из чувства *стыда* в ребенке пробуждается впервые *чувственность*...

Но этот вопрос настолько сложен, что требует отдельного исследования, тем более что этой стороны Ад. Герцык совершенно не касается в своих воспоминаниях.

«Так я жила среди людей, – говорит Ад. Герцык. – Все время видя за ними создание своей фантазии, слыша за их словами речи тех – других, и это слепое лунатическое состояние заслоняло все события жизни...

Быть может, если бы я иначе играла в детстве, жизнь моя была бы иной? И как нужно играть, чтобы из игры незаметно развернулась жизнь?..

Затаенная работа воображения все более развивала пассивную созерцательность, угрюмую жажду одиночества, потребность жить про себя, не нарушая своих дум столкновением с жизнью. Было бы длинно рассказывать, как потом жизнь постепенно, жестоко и мучительно отвоевывала меня назад, с какой болью совершался этот переход и как навсегда осталась я сторонней зрительницей жизни, и каждый призыв ее вызывает боль и протест в моей душе».

Повесть об этом я прочел в «Цветнике Ор» в цикле стихотворений Аделаиды Герцык «Золот ключ».[10] Но едва ли эта уединенная и строгая поэзия будет понятна тому, кто не прочел ее детских воспоминаний.

«В детских играх подобает искать вдохновения и задач всей нашей жизни», гласит эпиграф из Гюйо, служащий фронтисписом к ее воспоминаниям.

«БОРИС ГОДУНОВ» НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Постановка пушкинского «Бориса Годунова» на сцене Художественного театра была неблагоприятно встречена театральной критикой московских газет, которые почти всегда судят об этом театре пристрастно и несправедливо.

Однако на этот раз они оказались правы.

С самого начала и до самого конца пьесы чувствуется разлад режиссерского замысла тенденции с духом и стилем поэта, мучительное отсутствие ритма, постоянное несовпадение образов пушкинской драмы и сценических картин.

Последнее ощущение, разумеется, субъективно, но мне думается, что можно дать ему и объективные обоснования.

Несмотря на все недостатки, драма смотрится с неослабевающим интересом.

Так как неудачи Художественного театра столь же интересны и поучительны, как и его успехи.

Наиболее драгоценное из достоинств его – это *дар осуществления*: редкий талант доводить до конца реализацию своих замыслов.

Поэтому с ним приходится считаться и при неудачах; с ним можно серьезно спорить, когда он грешит против старого вкуса.

Этого *дара осуществления* совсем не было, например, у Мейерхольда. У него были идеи о театре, и прежде осуществления он проповедовал их. Но на сцене ни одна идея его не была доведена до конца, ни осуществлена с необходимой тщательностью, ни доведена до неизбежности.

Тогда мейерхольдовские постановки возмущали вкус, нельзя было дать себе ясного отчета, что виной этому: неискусность ли режиссера, небрежность ли в постановке, игра ли актеров, декорации ли художников или ложный замысел самого режиссера?

Поэтому нельзя было ни защищать его до конца, ни до конца спорить с ним.

В Художественном театре и речи не может быть ни о недоделанности, ни о небрежности, ни о какой-либо *случайной* неудаче.

Этот театр глубоко честен в своих реализациях, и поэтому зритель всегда поставлен лицом к лицу с основным замыслом его.

Его успехи и провалы одинаковы неизбежны и почетны. Постановка пьес Мэтерлинка три года тому назад[1] потерпела такую же неудачу, как «Борис Годунов» теперь.

Театр задумал *стилизовать* «Бориса», понимая идею стилизации исключительно в духе модернизма. Он дал бояр, стилизованных по сказкам Билибина.[2] Народные сцены были стилизованы по-мейерхольдовски: с однообразными манерными жестами. А между тем стихи произносились вполне реалистично, без декламации и без подъема.

Декорации были написаны реально – без условностей.

Можно ли вообще стилизовать «Бориса Годунова»?

Во время спектакля решительно отвечаешь: «Нет!», но перечитывая пушкинский текст: «Да. Можно».

«Борис Годунов» – произведение переходного периода поэта.

Стремление к народной простоте перемешано в нем еще с романтической декламацией и романтической же склонностью к Шекспиру.

Но романтизм в нем явно преобладает над бытом и народностью.

Пушкин еще не достиг в нем той молниеносной краткости, до которой немного спустя стал он сжимать свои драмы на двух-трех страницах.

В «Борисе» эта краткость и законченность заменены конвульсивной быстротой, внезапными и отрывочными скачками, я бы сказал, «синематографичностью» картин, переносящих нас от одного края исторической эпохи к другому и озаряющих на мгновение лица и слова романтических героев в судороге страсти.

«Борис Годунов» не сценичен. Прежде всего это драматическая хроника, а не трагедия. Действие его идет не нарастая. В самом Борисе, в его угрызениях совести нет ни трагической, ни исторической правды.

Он – честолюбец кровавого века убийств и казней, первый министр Иоанна и зять Малюты, вероятно ли, чтобы он так страдал по убиенном Дмитрии и не нашел бы себе никакого оправдания в этом грехе молодости?

Смерть Бориса у Пушкина лишена трагической неизбежности.

Но я понимаю и представляю, как Пушкин сам видел свою драму. Как *лирически* проносились перед ним буйные народные сцены, мятежные крики московской черни, честолюбивые, алчные, властные и умиренные тени Самозванца, Марины, Бориса и Пимена.

Да, «Бориса Годунова» можно *стилизовать*. Но стилизовать ни по-билибински, ни по-васнецовски, ни по-мейерхольдовски, нет – в романтическом декламаторском стиле той эпохи, в которую он был написан.

Идею о том, что это осуществимо, навеяла мне постановка тех сцен, что происходят в Польше – в доме Вишневецкого, бал у Мнишек, сцена у фонтана.

Здесь вся обстановка, все массовые сцены, весь грим были именно той изысканной, идеализированной, рыцарской Польшей, какой должен был себе представлять ее Пушкин.

В декорации сцены у фонтана, с этой непомерно высокой стеной польского замка, затканной лунным светом и свисающими ветвями деревьев, в самой манере письма, чувствовалась несомненная подлинность пушкинской мечты.

И в этой же сцене, быть может, с наибольшей яркостью проступала неверная тенденция к реалистическому толкованию главных ролей.

Самый ложный декламаторский пафос был бы здесь уместнее и художественнее, чем эта серьезно и психологически продуманная, но совершенно лишенная темперамента и подъема игра Москвина – Самозванца.[3]

Эти стихи нельзя читать медлительным голосом, сидя на мраморной скамье. Слова: «Тень Грозного меня усыновила» – нельзя произносить задумчиво, стоя на коленях перед Мариной.

В этих стихах есть нечто, что требует произносить их стоя, с гордо поднятой головой, хотя бы это и было психологически неверно, условно и банально.

Главная, роковая и неисправимая ошибка постановки – это неверно взятый ритм действия.

Вместо синематографической быстроты в действии, в речах и в сменах картин, они взяли медлительный темп чеховских пьес, полных паузами и немыми сценами, вместо порывистой и вдохновенной декламации пушкинских стихов – разговорный язык, в котором дробилась и исчезала воля стиха.

Вместо романтически-величественной старой московской Руси, какой еще мыслил ее Пушкин в эпоху «Бориса Годунова», – стиль кустарного искусства.

Вместо шекспировского языка страсти и воли – язык бытовой комедии.

Ошибки Художественного театра вызывают не гнев, а боль.

Русский театр переживает теперь годы великой смуты, и в исканиях новых возможностей утерялись все критерии хорошего вкуса.

Но новые приемы стилизаций и символизаций уж настолько окрепли, что требуют уже себе присяги на верность.

«Стилизация» уж становится как бы обязательной для каждого театра, уважающего себя, и в то же время усваивает себе особые канонические формы, как будто стилизация есть особый стиль сама по себе, а не обобщение любого стиля и любых приемов, реалистических ли, классических, романтических или символических, упрощенных до своих наиболее характерных и типичных форм.

Из самого метода упрощения органически вырастают символы, независимо от того, какой род, какое направление в искусстве символизируют они.

Постановки чеховских пьес в Художественном театре — настолько же стилизация русской жизни, насколько пьесы Островского были стилизацией московского Малого театра, и символы их говорили зрителю не меньше, чем стилизации Ибсена и Мэтерлинка в театре Коммиссаржевской, внушенные идеей, может, более верной, но менее законченные, менее осуществленные.

КНИГИ И ПИСАТЕЛИ. <I>

В «La Revue de Paris» печатается первоначальный вариант «Искушения святого Антония» Флобера, написанный за двадцать лет до появления того окончательного текста, который известен публике. Флобер несколько раз переделывал свой труд до самого основания, так что в этом первоначальном тексте мы приобретаем совершенно новое произведение Флобера.

Вот один из фрагментов этого «Искушения»,[1] не уступающий по грандиозности лучшим страницам Флобера.

Семь смертных грехов, Логика и Наука по очереди подходят искушать Антония. Он восклицает: «Ко мне! Ко мне, мучения плоти» и начинает бичевать свое тело.

Тогда Свинья пробуждается:

«О, этот сон!

Я стояла на берегу пруда; я вошла в него, почувствовала жажду, и вода вдруг превратилась в помои; тогда теплый ветер, подобный испарениям кухни, погнал к зеву моему остатки пищи, которые плавали вдали. Чем больше я ела, тем больше мне хотелось есть, и я медленно подвигалась, проводя телом своим длинную борозду в этой жирной массе. Я плыла, потеряв голову. Я говорила себе: “Надо торопиться”.

Гниющие нечистоты целого мира вырастали вокруг, чтобы насытить мой голод. Я различала в тумане сгустки черной крови, пятна жиру, голубоватые кишки, испражнения всех животных, рвоты всех оргий и зеленоватый гной, сочащийся из ран. Все это тучнело и росло подо мной, и я погружалась туда своими четырьмя ногами; тошный ливень лился острыми иглами и колол мне глаза. Но я продолжала есть, потому что это было вкусно. Вскипая все больше и больше, тесня меня со всех сторон, огромное озеро жгло и душило меня. Я хотела бежать, и не могла двинуться. Я за-

крывала рот, но должна была вновь раскрыть его. И тогда все эти яства сами собой устремились в мою пасть. И все это бурчало в моем животе, все это шумело в моих ушах. Я рыдала, я хрипела, я жрала...

Мне хочется разбить свой череп о камни, чтобы освободиться от этой грезы».

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ В 1908 г.

«Венок»

В одном из юношеских писем к Максиму Дюкану Флобер мечтает о том, как было бы хорошо, упорно работая всю жизнь, не печатать ни строчки своих произведений и лишь в старости сразу издать полное собрание сочинений, сразу дать публике целый ряд законченных шедевров, полный лик великого мастера.[1]

Прекрасная и неосуществимая мечта. Неосуществимая потому, что даже он сам, наиболее способный, быть может, из всех к ее исполнению, все же не мог ее выполнить.

Эта мечта порождена строгой волей художника, сознавшего свой путь в искусстве и ненавидящего гипнотизирующие глаза Славы, которые направляют художника против воли его по пути, угодному толпе. Это мечта художника, принявшего искусство как отречение, как схиму.

Такой инстинктивный страх перед сверкающими фейерверками успеха служит признаком искусства, ищущего новых путей, новых слов, нового языка.

Еще художники-осуществители, выражающие себя в формах уже найденных и законченных, могут жить в свете бенгальских огней и рассыпающихся искр, но там, где есть искание новых форм, там необходима глубокая тишина и уединение.

И если видишь эту потребность уединения в молодых художниках, то невольно веришь в их серьезность и значительность того, что они ростят в тишине.

Хочется подарить этим доверием устроителей выставки «Венок».

Группа из десяти художников (Анисфельд, Карев, Кубасов, Плеханов, Чернышев, Наумов, Шаврин, Шитов, Чехонин и Яковлев), которая легла в основание «Венка», до сих

пор воздерживалась от участия на выставках и теперь выступает лишь впервые, кроме Анисфельда, что очень характерно. В этой группе Анисфельд самый блестящий, но и самый поверхностный. В нем много шику и бьющих эффектов и очень мало настоящего вкуса. Наряду с изящными вещами, как «Отражение» – акварель, напоминающая расплывшиеся узоры на шелку, и «Цветущая яблоня», он дает такие крикливые вещи, как «Голубые статуи».

«Голубые статуи» принадлежат к тому типу картин, которые пишут французы для больших салонов, чтобы обратить на себя внимание в толпе из шести-семи тысяч картин. Их краски, утрированно яркие, кричат: «Вот я!» – и останавливают публику. Но то, что еще может быть оправдано в парижских салонах, как борьба за существование, совершенно недопустимо на такой интимной выставке, как «Венок». Этот сине-красный вопль является просто художественной бестактностью в этих небольших, просто и красиво убранных комнатах.

Декоративно красивы облака Анисфельда («Над морем»). Но и здесь художественная строгость принесена в жертву эффектности. В этом движении облаков, взятых сверху, – слишком слабо разрешена трудная перспективная задача и поэтому мало дано впечатление высоты, которого хотел достичь художник.

Анисфельд наиболее выявленный художник в этой группе – выявленный в том смысле, что от него меньше всего можно ожидать нового и глубокого.

Больше всех остальных внушает доверие Яковлев. Работы его интересны и значительны. Он еще весь в искании своего пути. Искания его упорны и честны; он идет верной дорогой. Он ставит себе серьезные красочные задачи. Он нигде не выходит за пределы живописи.

Его цветы («Настурции», «Акварель», «Кукла») выполнены очень хорошо и свидетельствуют о сильном колористе, умеющем свободно распоряжаться красками. Не менее хороши и его маленькие гуаши <и> акварели.

Его большие композиции («В озерах», «Ручей») значительны широтой своего красочного замысла.[2] Он идет по той

же дороге, на которую за последние годы вступил Англада: дорогой широкой оркестровки красок. В обеих этих картинах ему очень удались луга, покрытые цветами.

Интересна фигура женщины с ребенком на руках. В ней чувствуется талант композиции: ее поза оригинально найдена и красиво уравновешена. Но далеко не все вещи Яковлева одинакового достоинства, далеко не все тона его красочного оркестра одинаково оправданы, неизбежны и звучны. Его «Голубые сумерки», его «К вечеру» – слабые и ложные вещи. Вообще Яковлев обещает больше всех других, шире других подходит к задачам живописи, но, быть может, и чаще других срывается и делает ошибки. Но и ошибки его интересны.

Больше вкуса, но меньше широты у Наумова. Его краски своей полнотой, блеском и радостью напоминают старинные эмали. Особенно это бросается в глаза на его небольшой вещи «Тишина», выдержанной в строгой гамме темно-синих тонов; в складках одежд и в фигурах трех женщин чувствуется строгий вкус и любовь к ренессансу. Так же красива и декоративна «Осень», в которой очень хорошо найдена ветвь с бронзовыми листьями, спускающаяся сверху.

Наумова хочется сопоставить с Николаем Мильоти, которого он напоминает яркостью красок, своими поисками золота и перламутра. Но их сопоставление не может послужить к чести Мильоти. Мильоти всю свою живопись основал на эффектном трюке. Мильоти постоянно повторяет сам себя. Он принадлежит к тем художникам, которые стиль хотят заменить почерком; для которых живопись является лишь эффектным росчерком под их фамилией. В росчерке Мильоти было много шику и элегантности, когда он в первый раз выступил с ним. Но, чтобы идти таким путем, необходима изобретательность и неистощимость, необходимо каждый год поражать новым фейерверком огней, найденных по-новому. Но у Мильоти нет неистощимой изобретательности настоящего пиротехника. Он уже успел за три года окостенеть в своей манере, и стало совершенно ясно, что своими пестрыми серпантинами, светящимися фонтанами и ракетами красок он скрывает лишь неумелый рисунок и отсутствие вкуса и меры. Он вполне во власти своих красок.[3]

А не надо забывать, что в то время, как все другие мало использованные материалы могут руководить и направлять художника, масляные краски, как подобает льстивому и лживому рабу, затаили в себе всю пошлость плохой живописи, которая когда-либо была создана при их помощи, и пользуются малейшей слабостью художника, чтобы предать и опозорить его.

Яковлев и Наумов именно тем кажутся самыми обещающими в этой группе десяти художников, впервые выступивших в «Венке», что они сознательнее, чем другие, владеют красками, тем, что ставят себе определенные задачи и строго разрешают их, не пользуясь, как Мильоти, заманчивыми случайностями.

Другие основатели «Венка» значительно слабее их и, будучи почти все интересны, настоящего доверия к своей дальнейшей работе все-таки не внушают.

Шитову, например, удаются красивые гармонии серых тонов («Утро», «Вечерний аккорд», «Мистическая сказка»), но вместо того, чтобы расти и совершенствоваться, он может легко вступить на путь Мильоти и удовольствоваться эффектами ловкого приема и красивого почерка. Пока же своей туманностью он, как и Мильоти, скрашивает лишь незнание рисунка.

Вообще вся московская группа художников, примкнувших к «Венку», – и Мильоти, и Павел Кузнецов, и Ларионов – могут служить примерами и образцами тех путей, которых следует опасаться современному художнику, еще ищущему себя.

Смута в современной живописи главным образом заключается в том, что кончился революционный период импрессионизма, и во что бы то ни стало необходимо разобраться в огромном сыром материале, им скопленном, и найти выход из него.

Быть может, единственным критерием при оценке достоинств молодых художников в настоящее время является лишь то, поскольку каждый из них преодолел в себе импрессионизм. Преодоление в себе импрессионизма тем более трудно, что над ним еще сияет ореол недавней его революци-

онности; академизм же по-прежнему является старым врагом. Но в то же время возникает постепенно сознание, что все традиции, вся школа, без которой не может существовать искусство, находится больше в руках немилого академизма, чем милого импрессионизма. В импрессионизме совсем нет школы, а в академизме она искажена.

Чистый импрессионизм уже настолько отошел от нас, что Явленский (в «Венке» и в «Новом Обществе») или Тархов (в «Союзе»)[4] кажутся архаическими пережитками давно минувшей эпохи.

Судя по «Венку», русские художники видят лишь два выхода из импрессионизма. У одной двери стоит Гогэн, у другой – Морис Дени. Оба большие и свободные художники. Но в русской живописи от их присутствия уже становится душно.

Самым явным отпрыском Гогэна является Матвеев, который простодушно расписывает северно-русские пейзажи под Таити и под Ноа-Ноа.[5]

Влияние Мориса Дени шире и глубже, чем влияние Гогэна, но и гибельнее в то же время.

Гогэн – сильный и дельный художник, нашедший свою самостоятельную дорогу. Гогэн полон здравого, художественного смысла, и в любой из картин его художник найдет много драгоценных практических указаний.

Морис же Дени представляет сложный конгломерат различных влияний и самостоятельных исканий. Прежде всего в его технике очень сильно влияние Гогэна, который в бретонский период[6] помог Морису Дени найти свой путь. С другой стороны, на нем глубокое влияние мистического духа Одилона Рэдона, смягченное строго живописными традициями Вюийяра, Серюзье и всей группы неоидеалистов, к которым он примыкает. Кроме того, за ним серьезное историческое изучение итальянских примитивов – изучение с кистью в руке. Все это, вместе взятое, создает самому Морису Дени очень сложное и интересное лицо, в котором манерность тесно сочеталась с глубокой и искренней простотой.

В переводе на русскую живопись в лице Павла Кузнецова это течение становится нелепым и неприятным.

Сам Морис Дени может быть малопонятным, когда видишь его единичную вещь, но когда входишь в комнату, полную его произведений, то одно дополняет другое и все оправдывают каждое отдельно.

У Павла Кузнецова как раз наоборот: увидевши его залу в «Венке», теряешь всякую веру в него. Отдельными вещами он дает еще какие-то иллюзии и надежду. Сначала еще кажутся интересными эти сцены из жизни человеческих зародышей, эти coups d'œil* во чреве матери, изукрашенные изнутри гирляндами листьев и перьев. Но в конце концов и эти свернутые червячками зародыши, и эти нутряные покровы, в которых спят они, и эти человеческие существа с отвалившимися, а потом приставленными головами, становятся нестерпимы.[7]

Даже в красках он кажется однообразным и достаточно грязным.

Уткин гораздо больше поэт, чем Кузнецов. В нем нет этой тяжеловесной напряженности. «Мираж» – очень красивая и таинственная вещь, которая дает действительно впечатление воздушного пространства и таинства, совершающегося в небе. Но претенциозный символизм портит впечатление его картин.

Страшно бывает заглянуть в каталог на имя картин, так имена эти бывают неожиданны и нелепы.

Почему, например, картина Уткина, изображающая неведомую медную планету, полузакрытую голубыми туманами, называется вдруг «Татарской песней»?

Здесь тоже вина Мориса Дени и Одилона Рэдона, которые бросали такие красивые слова под своими литографиями. Но для того, чтобы найти внутреннее соответствие между словом и живописью, нужна глубокая и утонченная литературная культурность, которая есть во Франции и которой нет в России, особенно среди московских художников. И кроме того, сколько я знаю, и Рэдон и Дени сами очень редко давали имена своим композициям. Слова, запечатленные под их литографиями, большею частью находились не ими, а их

* Быстрые взгляды (*фр.*); здесь: зрелища, виды.

друзьями-поэтами; и отчасти в этом секрет того удивительного соответствия слова и линий, которое поражает в них. Слово там, действительно, формулирует и подводит итог. И притом, думается мне, этот прием подходит к рисунку, к литографии, но не к картине.

Имя картины, помещенное в каталоге, должно служить не загадкой, а разгадкой, по крайней мере указанием на чисто живописный замысел художника. В этом отношении пример Уистлера (его имена «Симфония в белом», «Золото в черном») кажется мне очень поучительным и достойным подражания. Тогда имя картины было бы действительно важно знать, и с ним можно было бы считаться.

Насколько это было бы необходимо, например, Шитову, вместо его банально декадентских «Музыка предчувствий», «Мистическая сказка», «Вечерний аккорд».

Среди других участников «Венка» следует отметить Лукш-Маковскую с ее элегантным венским модернизмом, стильными рисунками в духе Рабле и очень изящной фарфоровой статуэткой.

Лучшим произведением Гауша в этом году является безусловно сама выставка, устроенная с большой любовью и с большим вкусом. Из картин же его привлекает своею законченностью овальный пейзаж.

Но ни Гауша, ни Лукш-Маковскую никак нельзя рассматривать в непосредственной связи с «Венком». Они тут лишь гости.

В общем «Венок» одна из самых интересных выставок этой зимы. Но интерес ее исключительно красочный, т. е. малодоступный большой публике. Она дала целый ряд обещающих новых имен и целый ряд обещающих картин, но не дала ничего вполне законченного, ничего безусловного.[8]

Среди художников она должна вызвать большой интерес и много разногласий и споров, а среди публики много недоумения и смеха.

ПОХВАЛА МОРАЛИСТАМ

На днях я слушал лекцию на тему «Последователи Кузмина».[1] Это было очень поучительно.

Дама средних лет с бесцветным, наивным и страшно счастливым лицом, волнуясь и путаясь, но с глубоким пафосом в голосе, говорила о «кузминизме» и об «аннибализме».[2]

Она сообщала о том, что у Кузмина было много поклонников и последователей в глубокой древности, рассказывала подробно о Содоме и о том, как «милосердный Господь искал хотя бы десяти праведников, чтобы помиловать веселых жителей Содома, но не мог найти и десяти, потому что все они в это время занимались кузминизмом». Называла имена Леонардо, Шекспира, Вероккио, Оскара Уайльда, Микель Анджело. Восклицала: «Недаром, товарищи, кудрявая голова молодого Иоанна так интимно склонялась на плечо Христа».

Трудно было понять, какое чувство руководит этой дамой: восторг или негодование. В конце лекции оказалось, что – негодование. «Кузминизм» был признан симптомом вырождения, и лекция закончилась очень моральным призывом к борьбе за свободу и равноправие женщин – ибо «женщина, товарищи, в нашем обществе до сих пор играет роль ночной вазы под кроватью своего мужа».

Созерцая скромную и добродетельную наружность референтки, я размышлял о том, какие причины могли заставить ее произносить перед аудиторией такие грубые слова, делать такие кощунственные инсинуации.

Причина была ясна – она выступала как проповедница нравственности. А для того, чтобы проповедать нравственность, прежде всего надо обличить порок, надо изобразить безнравственность во всей ее наготе, во всем ее ужасе.

Проповедник нравственности, если только он хочет достигнуть художественной изобразительности, должен ис-

следовать все клоаки греха и составить свой словарь из всех точных определений, из всех сквернословий, которые когда-либо извергали человеческие уста.

Моралист обязан честно называть предметы их собственными именами. Поэтому ему всегда приходится сквернословить. Таков неумолимый закон судьбы.

Что может быть грубее того языка, которым написана «Крейцерова соната»?[3] А Золя? А библейские пророки? А жития святых?

Особенно жития католических святых. Их искушали бесы со всей неистощимостью бесовской фантазии. И нет такой мерзости при их искушениях, которая не была бы названа своим собственным именем. Моралист не имеет права говорить намеками, обиняками. Необходимо глубокое сознание личной нравственной чистоты, чтобы сметь честно называть вещи собственными именами.

Разве я посмел бы печатно повторять слова, слышанные мною на вышеупомянутой публичной лекции, если бы я не чувствовал себя в настоящую минуту защитником нравственности.

Соблазнитель, искуситель – другое дело. Для его греховных целей ему нужны красивые слова, благоуханные образы, неотразимые напевности.

Вот, например, Федор Сологуб. Он любит соблазнять и умеет соблазнять. Ему уж никак нельзя писать языком Леонида Андреева и Сергеева-Ценского. Ему пришлось создать свой змеино-соблазнительный язык, в котором совсем нет тех честных и точных слов, по которым сейчас же всякий узнает моралиста. Как соблазнительно красиво описал он в «Мелком бесе» любовь между маленьким гимназистом и Людмилочкой. И, конечно, многие соблазнились бы, если бы в России не было литературных критиков со строгими нравственными устоями; они тотчас же объяснили публике тайные намерения Сологуба, все вещи назвали своими именами, рассказали то, о чем автор коварно умолчал, и нравственность публики была спасена. А «Крылья» Кузмина, а «Картонный домик»?[4] Они так прилично написаны, обо всем существенном говорится такими далекими намеками, что,

разумеется, большинство читателей ничего бы и не заметило, если бы вовремя не было предупреждено об опасности критическими статьями и публичными лекциями.

Хорошо, что и Кузмин, и Феодор Сологуб, и Зиновьева-Аннибал были обличены немедленно, и теперь уже никто ими не соблазнится. Но далеко не во все исторические эпохи и далеко не у всех народов были такие проницательные и нравственные критики. Сколько порнографов успело составить себе репутации классических авторов, благодаря этому. Ведь даже авторитета самого Льва Толстого теперь уже недостаточно, чтобы разоблачить истинную сущность Шекспира и Бетховена.[5]

Но и на наших критиков иногда нападает слепота. Нет, не слепота: они становятся жертвами своей дальнозоркости и рвения.

Подумать только, что они считают безнравственными Арцыбашева и Каменского,[6] когда нравственное чувство этих смелых моралистов сквозит на каждой странице, из описания всех актов и фактов жизни их героев.

«Четыре» – безнравственный рассказ?[7] Да разве не видно, с какой любовной ненавистью Каменский описал своего неотразимого поручика? Ведь каждую из его четырех женщин он предварительно лишил жала женской привлекательности, наградив каким-нибудь особенно отталкивающим качеством: одну сладкими как конфекты губами, другую ученостью и пенсне, третью беременностью, четвертую сделал новобрачной попадьей. «Четыре» – ведь это обличительный вопль наподобие вопля городничего: «Чему смеетесь? Над собой смеетесь!»[8] – «В каждом из нас жив поручик Подгурский», – кричит публике Анатолий Каменский.

А «Леда»?[9] Какая смелая проповедь целомудрия тела и безнравственности одежды. Он даже не побоялся стать смешным, заставив это нагое тело, этот чистый символический цветок цвести в жарко натопленной петербургской квартире.

Арцыбашев еще нравственнее Каменского. Как добродетелен, как глубоко нравоучителен его честный кентавр – Санин. Впрочем, Санин вовсе и не кентавр. У него своя не-

сравненно более почетная литературная генеалогия. Санин в наши дни последний из потомков того естественного человека, того «добродетельного дикаря», о котором пророчествовал Руссо, пришествие которого ждал весь XVIII век, которого воспевал Бернарден де Сен-Пьер, искать которого Шатобриан ездил в Америку,[10] которого Де-Фо дал спутником своему Робинзону; того дикаря, который является символом человека, созданного природой добрым, но законом и обществом превращенного в злого; того дикаря, который был изобретен для оправдания всякой естественной морали, и одаренный способностью существовать вне времени, пространства и исторических условий, являлся во все времена желанным – «Mensch an sich».*

В России у этого «добродетельного дикаря» было особенно много потомков; Рахметовы, Базаровы, Марки Воloховы[11] – все они более или менее сродни ему. Добродетельный дикарь существо благородное, которое всегда оказывало важные услуги литературе. Нет такого писателя, который, почувствовав отвращение к городу и к культуре, не прибег бы в минуту уныния к бодрой и целительной мечте о добродетельном дикаре. Сколько мудрых мужиков, благородных босяков и северных викингов было создано во имя его!

Вся русская литература воспитана на добродетельных дикарях, все общественное движение в России создано добродетельными дикарями или во имя добродетельных дикарей.

Санин, правда, кажется иногда чересчур наивным и простодушным, но это происходит лишь от избытка добродетели. Он Дон Кихот пола.

Конечно, надо иметь еще в виду, что мораль современных проповедников нравственности несколько отличается от обыденной «буржуазной» морали, но разница эта заключается преимущественно во внешних формах брака, адюльтера и проституции, в глубине же мораль «добродетельных дикарей» несравненно строже, непреклоннее и неподкупнее.

Добродетельный дикарь не признает компромиссов: там, где раньше употреблялись соблазнительные слова «лю-

* «Человек в сущности своей» (*нем.*)

бовь», «Эрос» – он честно говорит «пол». Вместо соблазнительных и волнующих декольте он требует целомудренной наготы и т. д.

Необъяснимее всего в русской литературе то недоразумение, которое существует между авторами «добродетельных дикарей» и между литературными критиками, которые сами являются бессознательными воплощениями «добродетельных дикарей».

Критиков «Санина» мне довелось прочесть раньше, чем самый роман, и я должен засвидетельствовать, что они, будучи более добродетельными, были еще честнее, чем Арцыбашев. В изложении их обличительные сцены романа становились выпуклее и ярче, а самый роман сгущеннее и сосредоточеннее в самой сути своей. Прочтя «Санина» в оригинале, я даже разочаровался, настолько он показался мне бледным после его талантливых конспектов. Эти критики напомнили мне те старинные школьные издания древних авторов, о которых говорится в байроновском «Дон-Жуане». В этих изданиях были пропущены все неприличные и соблазнительные места и напечатаны в примечаниях в конце книги, так что учащемуся не приходилось отыскивать их среди текста: они были собраны все вместе в стройном порядке.[12]

Но это недоразумение, надо надеяться, только временное, так как и эти авторы и их критики говорят на одном языке и стремятся к одним и тем же идеалам. И нашим честным критикам нельзя ставить этого в вину. Тем более, что в тех случаях, когда дело идет о писателях действительно безнравственных, о декадентах, о мистиках, о мифотворцах, критики показывают свою неумолимую проницательность. Это тем более заслуживает уважения, что критику приходится разбираться в символах и образах очень темных и часто совершенно неудобопонятных. Но критики всегда с честью выходят из этих трудных положений и всегда умеют перевести эти возвышенные и обманные слова на точный язык житейских понятий.

Недавно устраивался вечер мифотворцев, где Вячеслав Иванов читал лекцию о мифе.[13] Вячеслава Иванова вообще трудно понять, но критик понял сразу и обличил: «Пол умер!

Пол хоронят!» Прозрение тем более гениальное, что Вячеслав Иванов, как сообщали в свое оправдание другие критики, ничего не понявшие, «читал на четырех языках» и ни слова не сказал открыто ни о любви, ни о поле.[14] Но тот ясновидящий критик не только понял суть, но и защитил пол, воскликнув в конце статьи: «Не вам хоронить пол! Воскреснет Великий Пол!!»

Другой, классический образец прозрения был в прошлом году, когда Зиновьева-Аннибал написала повесть о том, как тридцать три художника писали одновременно портрет красивой девушки и как вместо одной, цельной красоты получилось тридцать три ее искажения – «Тридцать три урода» – и что каждый художник написал с нее свою любовницу.

Русские критики сразу поняли, что это только символ и что дело тут гораздо сложнее: что художников, которые писали девушку, никогда и не было и портретов тоже не было, а все это были женщины, «тридцать три урода», и что это было особое противуестественное оргическое общество. Некоторые критики, впрочем, допускали, что кроме женского общества, состоявшего из 33-х уродов, было еще мужское общество тоже из 33-х уродов, действовавшее самостоятельно. Но что были они отнюдь не художники, а всё поэты.

И меньше чем в год все это было так досконально изучено и обследовано, что стали подробно известны все имена, фамилии, опубликованы протоколы заседаний, определены точными медицинскими терминами все предметы занятий.

И все это было сделано после того как правительственная цензура постыдно и трусливо отказалась от судебного преследования означенной повести, не найдя в ней достаточно данных для обвинения! Нужно ли иных доказательств нерадивости и небрежности нашего правительства?

Отдавая честь благородным апостолам и проповедникам нравственности, которым часто приходится терпеть от своих же собратьев, но которые, рано или поздно, кончают Пантеоном, как Золя,[15] не надо забывать иных блюстителей морали – врачей.

Произведения этих почтенных моралистов – их путеводители по лабиринтам венерических болезней, их энциклопедии половой психопатологии, их исследования по истории проституции всех стран и народов давно уже оценены по достоинству такими сериозными оплотами морали в нашем расшатанном обществе, как издательства «Тайны Жизни» и ему подобные. В библиотеках современных гимназистов эти руководства заменили столь любимые когда-то гимназистами прошлых веков католические «Руководства для исповедников».

Замена эта произошла так легко; то, что раньше называлось грехами, стало называться болезнями, извращенностями и ненормальностями. Врачи больше чем кто-либо потрудились над тем, чтобы изгнать из употребления неприличное слово любовь и заменить его здоровым понятием пола.

Благородные идеалисты, они даже пред лицом научного познания сумели отстоять своего «добродетельного дикаря» – нормального, здорового человека.

Они создали этот необходимый критерий, эту точную меру, которой можно измерять ненормальности современного человека и особенно извращенности всяких художников и поэтов.

Это было дерзкою смелостью, так как шло вразрез с законами эволюции.

Но они дерзнули. Они сказали солнцу: «Остановись!» – и человек, брошенный в вихрь непрестанных изменений, стал пред лицом медицины неизменен, всегда равен самому себе. Нормальный человек! Это была самая смелая идеалистическая концепция прошлого века. Но врачи не остались беспочвенными идеалистами. Они провели в жизнь свои идеалы нормального человека, они стали человечество лечить от эволюции, в каких бы видах она ни проявлялась: в виде ли нервных болезней, в виде ли ясновидения, в виде ли религиозной веры, в виде ли страстной любви или в виде гениальности.

«Добродетельный дикарь» был ими воплощен, утвержден и получил диктатуру надо всем человечеством.

В области искусства заслуги медиков были особенно ценны: они первые ввели в литературу и в искусство нормальную и здравую классификацию, распределив всех художников по разрядам и классам психических болезней. Они утвердили ту, ныне всеми научно образованными людьми принятую точку зрения, что искусство надо рассматривать как большой сумасшедший дом. Они дали каждому явлению литературы подобающее ему имя из учебника психиатрии.

Последнее было особенно важно потому, что, как мы знаем по Гераклиту: «Путь познания лежит через имена. Назвать – это познать, преодолеть».

Медики и психопатологи конца XIX века еще более, чем критики, способствовали «преодолению искусства».

И надо отдать справедливость художникам, что они не всегда платили черной неблагодарностью лечившим их врачам.

Кто сможет без внутреннего волнения и трепета читать это благородное письмо Ван Гога к Гогэну, написанное из психиатрической лечебницы доктора Гаше:

«Приезжай сюда, дорогой друг. Здесь тебя тоже вылечат».[16]

КНИГИ И ПИСАТЕЛИ. <II>
<А.М. Ремизов. «Что есть табак»>

Повесть А.М. Ремизова «Что есть табак» вышла в художественном издании, украшенная рисунками К. Сомова, в количестве 25 именных экземпляров. Это мастерски сделанная монастырская повесть, крепкий монашеский анекдот, который мог зародиться лишь в волосатом мозгу матерого, сильно выпившего монаха. А. Ремизов с обычным искусством сплел тонкую бисерную вязь редких чеканных, отшлифованных, искусно подобранных слов, и это мастерство языка составляет красивый контраст содержанию самой повести.

Образцово описание монастыря, в котором совершается действие «Гоносиевой повести».

«Некогда на Судимой горе, на самой плеши, стоял старый-престарый монастырь... Были там старцы, что даже самих себя по имени не знали и, кроме молитвы, ничего не помнят и ни крошки в рот не брали: ни хлеба, ни смоквы, ни финика и никакого питья не ведали, даже квасу не пили, а питались лишь от благоухания своего, играючи с небесными птицами, зверями и зайцами. Пречудные чудеса творились на плеши и знамения объявлялись разные. Забрались на плешь шестоноги с львовыми головами и девки с рыбьим хвостом, то подвернется который с шестью собачьими мордами на теле, выстоит всю службу и, благословясь, вместе с богомольцами восвояси уйдет, то под билом медвежонок с человечным лицом привязан к вервию спит. А то раз закинули сети, а в сетях вместо рыбы чудо морское: голова, лоб, глаза и брови человечьи, уши тигровы, усы кошачьи, борода козья, рот львовый и на боку жабра, а вместо зубов костяной обод. Окрестили чудо морское, – при монастыре оставили; ело оно хлеб да молоко, хорошо ело, не жаловалось, а на двор никог-

да не ходило. Из-за моря показывалась гарпия змеехвостая, выползала Медуза мордасторогая, пела Сирин – птица райская, и Алконост – птица павлинопышная, утешая святых отшельников своим гласом песнопесневым. Всякий день и час открывались нетленные мощи, раки коих точили исцеление и недуг врачевали, выходило угодников видимо-невидимо во славу Божию».[1]

В монастыре этом во образе «песоподобного монаха Саврасия» поселяется сам Диавол и под видом душеспасительных занятий научает монахов разным несказуемым мерзостям. Богоматерь, посетившая монастырь, обличает его, а из смертных останков Саврасия вырастает «цвет невиданный» – табак.

«БОРИС ГОДУНОВ» В ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЕ

«Каким образом вы, русские, имея такую великую литературу, не имеете ни своей живописи, ни музыки?»

Такой вопрос приходилось слышать неизбежно еще года три тому назад от французских критиков.

Теперь он невозможен.

Грандиозные, С.П. Дягилевым в Париже устроенные, демонстрации русского искусства – художественная выставка, русские концерты и, наконец, постановка «Бориса Годунова» на сцене Большой Оперы утвердили в Париже значение русской музыки и русской живописи.

Постановка «Бориса» – триумф.

Пресса издает трубные звуки.

Режиссеры всех стран съезжаются в Париж, чтобы смотреть и поучаться.

Мессаже и Бруссан – директора Оперы, столь неприветливо встретившие русских артистов вначале,[1] становятся любезны и очаровательны, чувствуя, что и над их головой загораются нимбы успеха.

Старой, на тысячах мелких, но ненарушимых традиций, зиждущейся Парижской Опере трудно было принять в свое сердце восторг и клокотанье варварского искусства.

Когда шестьдесят русских хористов со своими пожитками прямо с Северного вокзала явились в Оперу, строгий и корректный дворец Гарнье был глубоко шокирован.

Организм старого дома протестовал инстинктивно судорожным сжатием внутренних мускулов.

Во время репетиций уврезки[2] начинали подметать оркестр и подымать клубы пыли.

Машинисты отказывались давать декорации.

Еще на генеральной репетиции вместо декораций стояли скамейки.

Но потом даже сердца уврезок и машинистов были покорены.

С каждым спектаклем успех шел возрастая.

Действительно, эти спектакли были национальным торжеством русского искусства, одним из тех редких мгновений, даруемых нашей скупой историей, когда сердце испытывает трепет национальной гордости.

Слияние трех гениальных «Борисов»:

Бориса – пушкинского, Бориса – Мусоргского и Бориса – Шаляпина.

Шаляпин, – как гений, сосредоточенный во мгновении сценического пафоса, потрясал больше Пушкина и Мусоргского.

В каждом жесте его было больше русской истории, чем во всем романтическом «Борисе Годунове» Пушкина, чем в томах Карамзина и Костомарова.[3]

Сквозь него постигалась целая эпоха, так страшно оборвавшаяся в Смутное время.

Он татарин. Всё в нем дико и мудро.

В испанском танце, когда видишь его в первый раз в сердце Испании, поражает то, что танец не в движениях ног и рук, что он захватывает весь организм до последнего нерва, до последнего мускула и что все дрожит и поет в танцовщике, как тело скрипки.

Таков же Шаляпин.

Его грим становится его чувствительной эпидермой. Он играет всем телом. Его затылок, его уши так же выразительны, как его лицо.

Это затылок татарина с провалом между двух мускулов, которыми напрягается выя. В наклоне головы, когда он обнимает свою дочь, чувствуется все чадолюбие Востока.

Пушкинский Борис декламирует свои угрызения.

Борис – Шаляпин – это одна надрывающая скрипка совести.

Была ли парижанам понятна до конца вся гениальность Шаляпина и великие воплощения целых столетий темной истории России?

Когда в Париже ставилась «Гроза» Островского, Жюль Лемэтр писал в своей статье об постановке ее:[4]

«Ну, а дальше, вы знаете, что должно случиться? В России каждый студент, убивший старуху процентщицу (Раскольников), каждый крестьянин, задушивший своего ребенка («Власть тьмы»), каждая жена, изменившая своему мужу, выбирают людную площадь, становятся на колени и признаются всенародно в своем грехе».

«Славянская душа» для французов преисполнена всяких тайн.

Но из тайн ее их наиболее тревожит ее необычайная способность к покаянию.

Покаяние и раскаяние – чувства малодоступные закристаллизовавшейся душе латинской расы.

Угрызение совести, как чувство величавое и архаическое, давно уже стало во Франции достоянием лишь высокой трагедии в стихах.

Когда Мопассан в рассказе «Маленькая Рок»[5] хотел изобразить угрызение совести, он сделал это механическим приемом, посредством галлюцинаций.

Галлюцинаций, пришедших извне, а не рожденных внутри.

Поэтому наибольшее впечатление производили в Париже последние акты «Бориса».

В русском искусстве французов влечет все непохожее на них.

В нас ищут они грубой и стихийной силы.

Они любят Горького и прощают ему его безвкусие; но Чехова не любят и находят его слишком похожим на Мопассана.

Поэтому они любят Мусоргского больше, чем других русских композиторов.

Римскому-Корсакову они ставят в упрек его утонченность, а Чайковского не любят, как Чехова.

О Мусоргском во Франции существует целая литература. Уже давно вышла о нем книга Пьера д'Альгейма и недавно Кальвокоресси выпустил новый том исследования о нем.[6]

Мусоргский захватывает французов мощью, первобытностью и наивностью.

«Знаменитое и великолепное, спектаклями Большой Оперы нам откровенное произведение является самым необычайным творением русской музыки. Ничто не напоминает здесь искусства французского, германского и итальянского. Все здесь ново. Все самобытно. Национальный характер выявлен всюду. Музыка эта единственна своей внезапной правдой, потрясающей искренностью своего выражения. Это произведение чувства одновременно и крайне наивного, и крайне утонченного, пронзительного и деликатного, тонкого и буйного; это чувственность дикаря, который воспринимает все впечатления с поразительной силой и яркостью и который создает непрестанно новые формы выражения для своего искусства; формы выражения столь верные, непосредственные, столь соответствующие вещам, что они сливаются с самыми вещами, и слово поющееся начинает казаться лишь более проникновенной формой естественной речи; искусство столь неожиданное, инстинктивное, гибкое, изменчивое, что его почти невозможно определить, так мало походит оно на искусство». (Pierre Lalo).

В постановке французов поразили больше всего толпа и постановка массовых сцен, сделанная режиссером Саниным.

«В пьесе два лица – Борис и Народ. Оба они исполнены великолепно», – пишет Нозьер.

Пьер Лало говорит в «Temps»:

«Главное действующее лицо – это толпа. Держится она удивительно. Русские хористы поразительны своей мощью, верностью, гибкостью и чувством.

Каждый из них играет, как актер: свободно и с изумительным простодушием.

В движении толпы есть сила, жизнь и клокотание, от которого французский зритель цепенеет. Он изумлен. Он начинает завидовать.

Режиссер, который движет этими массами, одушевляет их своим вдохновением, – Санин – артист удивительный, которому мы отдаем особое почтение.

Когда же наши хористы будут иметь хотя бы некоторые из этих достоинств? Следовало бы дать им места на всех представлениях “Бориса” и заставлять их присутствовать там под угрозой штрафа».

Только к декорациям французы были несправедливы.

Грандиозные композиции Головина и Александра Бенуа парижской публике не понравились.

Недостаток вкуса? Отсутствие тонкости?

Нет, потому что на выставках Париж ценил и Бенуа, и Головина.

Новые завоевания живописи, перенесенные на сцену, — вот что трудно принять французам. Нужна была героическая двадцатилетняя борьба, чтобы Париж принял новую живопись. Но он принял ее в свои дома, но не на театральные подмостки.

Нам, русским, легко принимать новое со всей нашей гениальной восприимчивостью ребенка, но в каждом французе бессознательно живет шесть веков напряженной культурной жизни, и все шесть веков стоят на страже его вкуса.

Наши критерии слишком различны.

Тем больше чести в этой новой победе русского искусства в Париже.

ПАРИЖСКИЕ САЛОНЫ 1908 ГОДА

Национальный Салон

Картины... картины... картины...

...И число их, как песок морской...

Их тысячи и десятки тысяч[1] в этих пустынных залах.

Все цвета радуги.

И приходит на ум урок физики: если быстро закружить их, то получится белое пятно.

Через час действительно голова начинает кружиться и в глазах остается одно грязно-белое пятно цвета пустоты.

Нет ничего труднее в мире, как отличить плохую живопись от хорошей в хаосе салонов-рынков.

Нужно много лет отравляться этим терпким алкоголем выставок, чтобы мозг не сразу терял способность критики, чтобы не сразу он был парализован и оглушен едким абсентом красок.

С уверенностью безусловной можно сказать – самое интимное, самое настоящее, самое глубокое неизбежно останется невидимым здесь.

Для того, чтобы быть видимым, надо ежегодно давать несколько больших полотен, написанных так, чтобы пятна их за несколько десятков сажен кричали каждому посетителю имя автора.

Это то же, что в литературе: – кто ежегодно не выбрасывает на книжный рынок большого романа, того забывают.

Искусство в Париже должно быть пронизано напряженным ритмом, ритмом большой газеты, чтобы захватить своих читателей и зрителей.

Будь как Бальзак, как Золя, как Поль Адан, или тебя не будет.

Или тебя лишь через полстолетия начнут читать в святилищах библиотек или смотреть и покупать на невольничьих рынках аукционных зал.

Поэтому, озирая салоны, можно говорить лишь о тех атлетах искусства, чьи мускулы и чьи души выдерживают это непомерное напряжение работы.

Выдерживают... нет ничего более грустного, как зрелище состарившихся и ослабевших чемпионов живописи, которые, напрягая свои одряхлевшие мускулы, силятся приподнять огромные гири — многосаженные холсты, носящие на себе госпитальные дощечки с определением болезни: «Приобретено государством», «Заказано государством».

Их много, этих надорвавшихся атлетов, и имена их сияют во главе салонов: Каролюс-Дюран, Ролль, Жервекс, Куртуа, Фриан...

Смотреть на их картины смешно, грустно и страшно.

Но место живым.

З у л о а г а...

Живопись его глубоко выдержана в традициях испанской школы, правдивой, жестокой, гениальной.

Веласкец, Рибейра, Гойа стоят за его спиной.

Испанская живопись всегда была познанием человека в его лике.

Познанием характеров, расплавленных страстью и выкованных молотом солнца.

Среди пустынных холмов, безумных полуднями, под небом из солнечной меди или грозового свинца вырастают в Испании человеческие фигуры, как уродливые кактусы — колючие и узлистые.

Среднего лица нет в Испании — или ослепительная красота, или ослепительное уродство.

Испанская живопись не знала никогда иной темы, чем человек, иной мысли, чем человеческий взгляд, иного настроения, чем человеческая страсть.

Зулоага инстинктивно остался верен этим историческим заветам.

Вначале, как Англада — другой испанец, ставший парижанином, он был слишком влюблен в блеск бенгальских огней.

Его картины трепетали, мерцали и вспыхивали внутренним пламенем.

Теперь он погасил свои закатно-пурпурные фейерверки.

Теперь он потемнел, стал строг, спокоен, трагичен.

Три картины, выставленные им в этом году, представляют новую ступень его художественного углубления.

Звеном со старым его творчеством служит прекрасный портрет Люсьенны Бреваль во втором акте «Кармен».

Все, напоминающее о театре, кроме света рампы, налагающей на лицо такие таинственные тени, он устранил из своего портрета.

Это не парижская сцена – это Испания, улыбка, озаренная снизу, тени под глазами и освещенные брови, нескромный шелк затканной китайским рисунком шали и длинные концы ее, темными жилками струящиеся по оранжевому пламени юбки...[2]

«Карла Грегорио ель-Ботеро»[3] напоминает знаменитого луврского карлу Рибейры.[4]

Скуластое лицо, перебитый нос, толстый и широкий рот с небритой щетиной вокруг, маленькие, хитрые глаза под нависшим лбом – толстым, низким и преступным.

Он дико смеется звериной усмешкой. Два надутых бурдюка – неуклюжие мертвые туши у него на плече.

И за ним настоящее испанское небо: волокнистое, грозовое, свинцовое.

«Старухи»[5] – лучшая из картин.

В них истинно Гоевское познание человеческого уродства и Веласкецовская полнота колорита.

На старухах зеленые и коричневые юбки, платки и лохмотья.

Тона глубокие, потухшие, землистые.

Над грустью вечерних голых холмов подымают они свои змеиные головы – такие же темные, изборожденные и морщинистые, как сама земля.

Лепэр...

Ему посвящена в этом году отдельная зала,[6] в которой собраны со внушительной полнотой его картины, его рисунки, его гравюры на дереве, книги, им иллюстрированные и напечатанные, переплеты, им сделанные.

Эта зала, охваченная единым духом, так разнообразно воплотившим и в себя принявшим все формы и способы графических искусств, – место успокоения для духа.

В искусстве гравюры на дереве ему нет равных в наше время.

Он проник во все тайны этого строгого готического искусства, которое, сохраняя под его руками свою первобытную значительность, странно мерцает отсветами современности.

Гравюра на дереве!

Какая глубокая психологическая разница между рисунком, получившим свою жизнь от прикосновения дерева, и рисунком, выбитым ударом свинцового клише.

Сердце дерева говорит бумаге свои тайны, а свинец больше хранит в себе устремление пули и размах ротационной машины, чем способность выявлять природу в линиях.

«A Rebours» Гюисманса[7] и «Похвала Глупости» Эразма,[8] иллюстрированные, украшенные и собственноручно отпечатанные Лепэром, останутся драгоценнейшими книгами нашей эпохи.

В живописи и в рисунках Лепэра – правдивость, монументальность и легкое изящество.

Он связуется с самыми грациозными и интимными сторонами французской школы живописи – и с Коро, и с Миллэ, и отчасти с Казэном.

Морис Дени...

Жизнь художественных кварталов, жизнь мастерских в Париже дает иногда впечатления неожиданные и парадоксальные.

Существует целый ряд людей, которых привыкаешь видеть исключительно голыми.

И вот когда встречаешься где-нибудь в кафе, или в театре, или на улице с элегантно одетой дамой, которую до этого приходилось видеть только нагой, то испытываешь странное смущение, напоминающее, пожалуй, то чувство, которое возникло бы при диаметрально противуположном, т. е. если бы довелось встретить раздетой хорошую знакомую, которую привык видеть в одежде.

То же бывает и в день вернисажей салонов, когда авторы картин со своими женами, которые служат им моделями, присутствуют в тех же залах.

Когда имеешь честь быть представленным супруге того или иного знаменитого художника, которую уже много лет знаешь во всех степенях обнажения, во всех позах и во всех подробностях ее тела, по произведениям ее мужа, то искусство приобретает неприятную конкретность, и смотреть на картину кажется таким неделикатным, как подсматривать в семейную спальню.

Такие знания безусловно вредят эстетическим восприятиям.

Морис Дени выставил ряд панно «Вечная весна» – фрагменты большой композиции, предназначенной для украшения девической комнаты.[9]

По голубому небу цвета души провинциальной барышни раскинуты обильные, белыми цветами овеянные, ветви яблонь.

Под ними, как всегда, madame Морис Дени в самых разнообразных видах:

В голубом платье она играет на скрипке, в глубине картины повторившись пять раз, она в белых одеждах ведет хоровод, в розовой одежде она осыпана белыми голубями, полуобнаженная собирает она цветы с яблони, совсем обнаженная она прижимается своим лилово-розовым телом к таким же тельно-розовым стволам деревьев, украшает другую-себя венками из белых цветов, ласкает девочек в розовых шерстяных платьях – себя в детстве.

В складках ее одежд живут бледно-изумрудные, бледно-лазоревые и бледно-лиловые тени.

Теперь Морис Дени уже достиг всеобщего признания у парижской публики и его «Вечная весна» провозглашена критикой гвоздем Салона, но среди прошлых картин его были вещи не хуже и лучше, чем эта, которую я не сравнил бы ни с его фресками в церкви в Везинэ,[10] ни с той выставкой, которую он три года назад устроил, вернувшись из Италии (я писал об ней в то время подробно в «Весах»).[11]

Из молодых художников, с каждым годом выдвигающихся все больше в Национальном Салоне, я отмечаю Бернара Бутс де Монвеля, сына известного иллюстратора детских книг.

В живописи его есть строгая и сдержанная английская элегантность.

Это портрет юноши в охотничьем костюме с двумя псами.[12]

Пасмурное дождливое небо; влажные черно-синие леса и рощи по долинам. Холмы покрыты коричневой осенней травой, такой же дикой, как шерсть лягавых псов.

Картина Коттэ «Скорбь» трагична и проста, как похоронный марш.

Оливково-серое море Бретани застыло. Грязно-красные паруса стоят неподвижным строем. Белые дома – серы и заплаканы. Труп утонувшего рыбака лежит на носилках. У его изголовья стоят суровые матросы, и черной кричащей птицей, в позе «Pieta» раскинулась над ним мать. Вся картина выдержана в стиле положения во гроб.[13]

Признанием толпы отделена большая картина карикатуриста Жана Вебера, изображающая воскресный день в окрестностях Парижа.[14]

Перед ней всегда такая толпа, что трудно пробраться и невозможно увидеть ее в целом.

Это очень выгодно для нее.

Жан Вебер прекрасный карикатурист, одаренный фантазией неожиданной, едкой и сказочной.

Но он плохой, очень плохой художник. С масляными красками он совсем не умеет обращаться. Тона его мертвы. Фигуры его зализаны. У него нет композиции. Нет колорита.

Зато в деталях рассматривать его очень интересно.

Будь это громадное панно исполнено в виде рисунка и помещено в книге – это было бы безукоризненное произведение, полное сарказма и грубого юмора в стиле Раблэ.

Теперь же со своей чудовищной ошибкой в пропорциях и материале оно свидетельствует о недостатке чувства меры художника.

Это так, как если бы большой роман был напечатан мелким шрифтом на гигантском листе бумаги и наклеен на стену.

Кроме неудобства его прочесть и желания увидеть его в книге, читатель не испытал бы ничего.

Из других художников этого года я отмечу лишь Лобра, Сиданера, Лагандара и Больдини.[15]

Никто из них не внес за это время ничего нового в свое искусство, но и не потерял ничего из своих обычных достоинств.

Лобр с такой же честностью, как Версаль когда-то, теперь пишет Шартрский собор.[16]

Готика под его кистью выходит суше, чем Louis XV, и лиловые розасы собора сияют не мистическим, а светским сиянием.

Но они действительно сияют во мраке. Это настоящая живопись.

Про Больдини этого никак нельзя сказать, потому что у него не живопись – фейерверки, серпантин, свитки перепутанных лент, модные картинки, акробатические упражнения.

Это невероятно и все-таки хорошо.

В нем есть всегда парижская элегантность, дерзостный шик, как в талии Полэр или в вогнутых коленках m-lle Лавалльер.[17]

В этом году в своих двух портретах он познал радости самоограничения, и это дало превосходные результаты.

Больдини закручивает своих парижанок спиралями и, как «diabolo», подкидывает их кружиться в воздухе.

Лагандара их выслушивает, мумифицирует, обескровливает, дистиллирует, стерилизует, анестезирует... так что в конце концов от них не остается ничего человеческого, кроме прекрасно сшитого платья, мертвых глаз и тонких просвечивающих рук.

Лагандара и Больдини остаются по-прежнему самыми светскими портретистами Парижа.

О Сиданере – последние слова этого обзора.

Он самый лирический из французских пейзажистов. Поэт того часа, когда ночь протягивает свои синие сети над золотым днем.

Поэт сияющих вечерних дымов.

Поэт сумеречной грусти.

Поэт старых камней, млеющих под поцелуями солнца.

Там, где все кричат, он один говорит шепотом, и шепот его слышен.

Шепот его создает тишину вокруг себя.

ПРЕЗИДЕНТ ФАЛЬЕР И СМЕРТНАЯ КАЗНЬ

Президент Фальер стремится к диктатуре и к самодержавию!

Президент Фальер нарушает законы республики!

Президент Фальер поступает вопреки мнению большинства, против воли министров, против требования всей нации!

«Видано ли было когда-нибудь подобное своеволие?» – восклицает «La Patrie».[1]

Иногда серьезно спрашиваешь себя: «Да правда ли, что у нас республика?»

В чем же дело? Какая мания власти охватила доброго и любезного Фальера?

Увы! Им действительно совершено нарушение исконных традиций власти, священных заветов авторитета.

Президент республики объявил забастовку, и хотя он принимает участие в ней единолично, – устои общества потрясены.

Президент республики вступил в союз с апашами, с убийцами, с громилами и явно оказывает им поддержку и покровительство.

Он отказывается подписывать смертные приговоры.

С самого вступления своего в Елисейский дворец он не подписал ни одного.

Конституция Французской республики, рассчитывая на тактичность и скромность своих президентов, оставила им единственную прерогативу трона – право миловать.

До сих пор президенты не злоупотребляли своим правом.

Покойный Сади Карно, осуществивший в себе идеал президента Республики[2] («La nulle personnifiée», как форму-

лировали этот идеал Гонкуры),[3] и потому «пантеонизированный», честно подписывал все смертные приговоры и ни разу не запятнал себя неподобающей слабостью.

Фальер же (неслыханный скандал!) за два года не подписал ни одного смертного приговора, «явив себя этим прямым покровителем тех разбойников, которые терроризуют города и пригороды».

Всеобщее возмущение против Фальера так велико, что, если верить Жоржу Берри,[4] даже сами убийцы, наслаждаясь своей безнаказанностью, издеваются над ним.

В департаменте Авейрон двое бродяг задушили несчастную женщину, предварительно подвергнув ее самым утонченным истязаниям. Несмотря на вполне заслуженный ими смертный приговор, они, разумеется, получили помилование от Фальера. Тогда в присутствии суда они стали бурно выражать свою радость и кричать: «Да здравствует Фальер! Да здравствует добрый президент! Ах, нам вовсе не страшно, что нам отрубят голову. Пока милый дружок на своем месте, он не позволит казнить своих приятелей».

– Вот уж кто вовсе не сторонник вечного отдыха! – прибавил один из злодеев. И оба негодяя стали корчиться от смеха.

Негодование на Фальера вполне понятно тем, кто знает методические привычки современного француза, соединенные с его романтическими потребностями.

Добрый француз любит комфорт и привык к своему утреннему завтраку иметь немного свежей человеческой крови, поданной на широком листе утренней газеты.

Несколько хороших убийств с интересными и пикантными подробностями (матереубийства и изнасилования малолетних – особенно ценятся), несколько женщин, разрезанных на куски, рабочий, умерший от голода на улице (это хорошо возбуждает благородное социальное негодование), хороший бокал витриоля, выплеснутый в лицо сопернице, и апаш, найденный в сточной трубе с перерезанным горлом (vive l'Amour!*), – вот и все, что необходимо для парижанина

* Да здравствует любовь! (*фр.*)

вместе с хорошей чашкой café au lait* для известного нервного подъема и хорошего пищеварения.

Это заменяет роман, и это лучше романа, так как это действительность.

Это настолько же выше романа, насколько синематограф выше трагедии.

Но истинный француз не станет смотреть такой синематограф, не станет читать такой роман, в котором нет морального конца и в котором порок не наказуется по всей строгости современных законов.

Такою моралью в уголовных процессах является смертная казнь.

И вот президент Фальер с безумием, подобающим поэту, а никак не государственному деятелю, противится удовлетворению этих художественных, нравственных и законных требований.

Не то же ли художественно-нравственное чувство народа продиктовало обвинительные приговоры против Флобера за «Madame Bovary»,[5] против Гонкуров за «Fille Elisa»,[6] против Бодлэра за «Fleurs du Mal»?[7]

И напрасно газеты, стараясь замять эти бестактности президента и отвлечь внимание публики, подымая все новые и новые дела об убийствах с таинственными подробностями, напоминают, что Madame Steinheil, муж которой и мать были так загадочно зарезаны на своей вилле в Passage Rouslu, есть та самая дама, в объятиях которой был найден мертвым Феликс Фор,[8] и что ей должны были обрезать ее дивные шелковистые волосы, чтобы освободить ее из судорожно сжатых и окоченевших пальцев предшественника Фальера, – напрасно создают они сложные психологические загадки из дела банкира Реми, зарезанного своим мэтр-д'отелем («Все мы будем зарезаны своими лакеями!»), напрасно Рошфор инсинуирует о политических убийствах, ежедневно совершаемых жидами и фран-массонами, напрасно большие газеты с наступающим глухим сезоном рассылают по провинции своих предприимчивых хроникеров создавать для рекламы новые

* Кофе с молоком (*фр.*).

убийства: душить своих ненужных теток и отравлять старых учительниц, – все это лишь наполовину может захватить парижанина, если мораль преступления не скреплена честным ударом гильотины.

Современные французы, слава богу, не какие-нибудь дикари, не древние римляне, которые могли наслаждаться гладиаторскими играми, им нужно не искусство для искусства, а строгий моральный урок, настоящая справедливость, черт побери!

Фальер играет опасную игру...

Париж

ВЫСТАВКА ГАСТОНА ЛАТУША

Не самая ценная, но самая радостная из выставок этого времени.

Латуш – воплощение парижской элегантности, – элегантности красивой, светской, чуждой надрывов и самоотверженных исканий в искусстве.

Он творит в формах уже готовых, он говорит словами уже сказанными.

Но он вольно, красиво, изящно их выгибает, и старинные флейты по-новому звучат под его пальцами.

Под светскими манерами – корректными и безукоризненными – он скрывает чувственные и обольстительные образы, он шепчет чарующие и нежные слова отроческой влюбленности.

Природа под его кистью становится ароматной и волнующей, как складки женской одежды, как тонкое кружево, приникшее к чьему-то милому телу.

Солнечный свет для него таит экстазы чувственности. Солнечный свет становится шелком, батистом, кисеей, атласом, газом, в которые закутана вдохновенная нагота земли.

Его старые, пронизанные зелеными лучами, парки похожи на туалеты элегантной парижанки.

Желтые хризантемы бальных огней, повторенные зеркалами и дробящиеся в ледяном хрустале люстр, огненно-шафранною мутью сияющие в тенях, для него сливаются незаметно и естественно с лимонной желтизной осенних астр, сквозящих сквозь разодранные шелка увядающей листвы.

В женщине он любит девушку.

В страсти – лишь невыявленные молчания влюбленности и ореолы первых поцелуев.

Он любит писать большие летние комнаты, белые стены которых окаймлены бронзовыми орнаментами.

Букет роз сладостно роняет лепестки на темный лак красного комода.

Зеркала приподымают к потолку свои зеленоватые воды, в которых мерцает приотворенная дверь в сад.

Полуденный свет золотыми брызгами прорывается сквозь спущенные жалюзи.

И в углу комнаты около дивана склоненная золотистая головка юной девушки в бальном платье, которая безвольно отдает свои тонкие пальцы поцелуям влюбленного.

И тонкое девичье плечо волнующе обнажается под спустившимся рукавом платья.

Латуш чарует тем, что его девушкам всегда семнадцать лет, что их тонкие плечи с неизъяснимой лебединой скромностью встают из опустившихся кружев, что его комнаты всегда в стиле Louis XVI, что на восковых свечах надеты маленькие колпачки, которые бросают странные тени на лица ужинающих; что в глубине комнаты две головы всегда сдвинуты слишком близко; что в летних комнатах всегда царит то молчание влюбленности, когда сердце замирает от сладостной боли, точно истекает жизнью.

В таких комнатах Латуш любит рисовать маленьких обезьянок и влюбленных фавнов.

Обезьянка то раздирает лепестки пунцовой розы на бронзовом подзеркальнике, то теребит крылья смущенного амура, к телу которого прижалась лицом влюбленная женщина, то спит в глубоком кресле около постели своей госпожи.

На многих картинах эти обезьянки становятся людьми и, одетые во фраки и в бальные платья, олицетворяют тогда человечество, которое уже стало старше семнадцати лет.

Фавны – это таинственные гении дома, домовые его элегантных гостиных.

Их шерсть ласково сливается со старыми гобеленами, и копыта их мягко тонут в глубоких коврах.

Ласковые фавны – это влюбленные и чувственные грезы молодых девушек.

Когда те спят на диване, они шепчут им на ухо какие-то тайные слова; они играют старинные напевы на длинных

флейтах; в них добрая ласковость собаки слита с таинственными голосами леса.

По осеннему лесу едет красная карета, вся овитая желтыми мелодиями осыпающихся листьев.

Сквозь зеркальное окно видно, как чья-то голова опустилась на плечо невесты; и фавн, прицепившись на запятках, насвистывает на флейте надрывающие напевности осенней влюбленности.

По ночному бассейну, взбаламученному веслами и окруженному боскетами, ладья, окруженная, как блюдо, гирляндами зелени и сияющими апельсинами бумажных фонарей, от которых вспыхивают струйки под кормой, несет тех же влюбленных.

Сквозь ледяные завеси фонтана рассыпается сноп вдохновенного фейерверка, и те же фавны, стоя, правят веслом.

Одно невыносимо у Латуша: постоянное присутствие влюбленных мужчин в черных фраках и смокингах.

Но, быть может, это вовсе не из-за того, что они плохо нарисованы, а только из ревности?

К каталогу выставки Гастона Латуша – вместо предисловия приложена поэма Ростана,[1] посвященная его искусству.

В изысканных строфах, переплетенных редкими рифмами, он славит художника, в пейзажах которого слышатся

... «вздохи Верлэна
Во флейтах Ватто».[2]

Он заповедует ему писать «лебедей, обнаженные руки, водометы и нимф, купающихся среди облетевших листьев в версальских бассейнах, которыми трепещет сердце Анри де Ренье».

«Пой же нам снова и снова старые напевы влюбленности, переплетая их капризно, дерзко и виртуозно с мелодиями текущего мига».

КАРТИННЫЕ ВЫСТАВКИ. «САЛОН»

Судьба картинных выставок и литературных альманахов сродна.

В литературных альманахах изменяются лишь заглавия сборников, имена издательств, бумага, шрифт и типографские украшения книги, но имена авторов остаются одни и те же, чередуясь лишь в тех или иных сочетаниях. Леонид Андреев и Куприн, с одной стороны, Александр Блок и Сологуб – с другой, составляют неизбежное содержание альманахов, имеющих стремление удовлетворять интересам публики к современному искусству.

Так же и картинные выставки ограничены известным кругом имен, совокупность которых являет то ценное, что есть в русском искусстве.

Но то, что составляет недостаток альманаха, может являться достоинством картинной выставки. Книга требует цельности и единородности содержания, картинная же выставка, если только она не является выставкой отдельного лица, нуждается в полноте и контрастах.

Так одно и то же движение, проявляющееся в одних и тех же формах, создает в литературе досадное и тягостное смешение, а в области живописи лишь уясняет и определяет взаимоотношения различных устремлений.

Происходит это, конечно, оттого, что любую книгу можно сопоставить с другой на своем собственном письменном столе, между тем как если дело касается картин, то приходится ждать целые годы случая, чтобы два художника были сопоставлены в двух соседних залах и этим была бы дана возможность непосредственного сравнения.

«Салон» Сергея Маковского в этом отношении является предприятием глубоко интересным.

Не претендуя на ретроспективность и исторические итоги, он соединяет в нескольких залах текущие лики тех разноценных и разноустремленных течений, совокупность которых составляет современную русскую живопись.

В смысле исчерпываемости устроителю «Салона» удалось достигнуть значительной полноты. Если глаз инстинктивно ищет Малявина, обоих Коровиных, а среди молодых замечает отсутствие Анисфельда, Уткина,[1] Наумова и Яковлева, то соотношения и противовесия групп даны верно и беспристрастно. Отсутствие Репина не должно смущать умы. Репин – исторический памятник русского искусства, и его участие в «Салоне» было бы таким же анахронизмом, как участие Льва Толстого, например, в альманахах «Шиповника».[2]

В «Салоне» самой старой, наиболее сложившейся и наиболее исторически определившейся группой является группа «Мира Искусства».

И не является ли она (это так резко бросается в глаза на этой выставке) истинной «Академией» современного русского искусства? Не той исторической, косной и душащей искусство академией, имя которой по справедливости ненавистно каждому художнику; нет, но той идеальной академией, которая должна быть истинной блюстительницей законов, хранительницей традиций хорошего вкуса, так сказать, верхней палатой, носительницей государственной мудрости, своим авторитетным влиянием утишающей буйные мятежи молодого искусства. В реальности таких академий не существует. Традиции, которые идеально должны были быть преемственностью исканий, становятся принудительной наследственностью раз навсегда найденного.

И нет сомнения, что, если бы могло случиться, чтобы круг «Мира Искусства» стал действительно официальной академией русского искусства, то он бы неизбежно принял все историческое, мертвящее наследие академии и потерял бы свое собственное значение. Но в том виде, как он существует теперь в виде группы талантливых и широко культурных художников, не связанных между собой никакими офици-

альными узами, он осуществляет истинный идеал академии.

В них действительно хранится историческое преемство исканий, не только нашей и ближайших к нам эпох, но и искания всех предыдущих великих расцветов искусства.

Когда рассматриваешь картины Александра Бенуа, так у места, так у себя, висящие в уютных меншиковских комнатах вместе с вещами Добужинского, Сомова и Остроумовой, то, несмотря на то, что ни «Похищение Прозерпины», ни «Аполлон и Дафна», ни эти виды Версаля не представляют ни самых значительных, ни самых характерных произведений этого художника, являясь лишь случайными плодами одного из многих лет работы, тем не менее ясно в каждом штрихе, в каждой фигуре чувствуешь, как много исторической культуры и строгого вкуса внес Александр Бенуа в современную живопись. И внес их именно своей живописью, больше живописью, чем художественной критикой.

В критике А. Бенуа всегда умел, несмотря на свою громадную эрудицию, оставаться капризным и страстным лириком и бойцом. Его боевые и защитительные статьи складывались согласно формам сопротивления, которые он встречал на своем пути, и это давало им ценность сосредоточенной силы удара.

И в то время как его культурная роль, как критика, будет согласована с отдельными историческими моментами, относительна, все то, что он внес в живопись, живописью останется безусловно. Но и как живописец он всегда оставался критиком, а не творцом. Необдуманно хочется сказать, что картины его являются оценками исторической эпохи сквозь призму искусства того времени. Но это неверно. Картины Бенуа – это оценка искусства тех эпох, сквозь призму исторических событий и мемуаров. Являясь представителем субъективной критики в своих статьях, в живописи своей Бенуа является строгим и систематическим историком искусства Тэновской или Брюнетьеровской школы.[3] Только слова заменены человеческими фигурами, стильными украшениями и красками, что дает его историческим выводам и доктринам лишь бо́льшую, по сравнению со словом, точность и

наглядность. Отсюда та известная строгость и сухость многих его произведений. У иного художника сухость эта была бы признаком художественной слабости и упадка, между тем как у Бенуа она является лишь неизбежным следствием четкой силы его исторических оценок искусства минувших эпох. Такая сухость – не недостаток, а великое достоинство искусства.

И она встречается отчасти у всех художников «Мира Искусства», близких к типу Бенуа: и у Добужинского, и у Лансере, и у Остроумовой, в ее изящных и таких сдержанных видах Петербурга, и у Билибина в его рисунках костюмов к постановке «Бориса Годунова» в Париже.[4]

Как поучительно сравнить эту строгую и точную документальность Билибина с намеренной наивностью и лирическим импрессионизмом Стеллецкого, который для постановки «Царя Феодора»[5] дал ряд костюмов той же эпохи. У Стеллецкого нельзя отрицать известного вкуса в изображении тканей, но его костюмы не выдерживают сравнения с четкими документами Билибина именно отсутствием надлежащей сухости.

В этом нельзя упрекнуть кн. А. Шервашидзе, давшего тоже целую галерею костюмов для постановки «Тристана и Изольды».[6]

Это ценный исторический труд, выполненный при серьезном изучении древних миниатюр и иллюминаций. Ценность его увеличивается еще тем, что кроме костюмов он дает еще ряд характерных поз и жестов, которые могут быть неоценимы при постановке хоров и московских сцен.

Сдержанность является отличительной чертой всех художников-петербуржцев. Они сознательно гасят все краски и всю свою художественную волю сосредоточивают на непогрешимой четкости линии, образец чего мы видим полнее всего у Добужинского.[7] Безусловно – это сам Петербург действует так своими глухими однообразными тонами и сдержанной стройностью линий. Даже грустная и нежная душа Яремича, которая таким порывом в прошлом году прорвалась в его «Версалях»,[8] прикоснулась теперь близко к Петербургу, на-

шла в линиях и тонах петербургских улиц замкнутость, обороняющую ее стыдливость.

Когда от петербуржцев переходишь к москвичам, например к Серову, столь близкому кругу «Мира Искусства», сразу чувствуется совершенно иная историческая культура, более мягкая, более широкая, более ленивая, склонная к непосредственному и чувственному восприятию красок и пятен более, чем к геометрической ясности линии и мысли.

Стоит только сравнить «Выезд имп. Екатерины II» Серова с «Зимним парадом при Павле I» Бенуа, чтобы понять всю громадную разницу двух русских культур.

Если же от мощного и нежного Серова перейти к младшему поколению москвичей, пришедшему как реакция против «Мира Искусства», то разность поражает еще больше.

Сравнительно с петербургскими московские художники производят впечатление южан. Не тех южан крайнего юга, где человек становится снова строгим и молчаливым пред лицом солнца и пустыни, но тех полуюжан средней полосы, которых природа располагает к распущенности и болтливости. Московские художники, выращенные и созданные «Скорпионом» и «Золотым Руном»,[9] производят рядом со старшими петербуржцами впечатление провансальцев рядом с парижанами.

Одна и та же внешняя талантливость и блеск, то же многословие, та же приблизительность структуры отличает и Денисова, и Судейкина, и Сапунова, и Феофилактова, и даже до известной степени ее можно найти и в самом Серове и даже во Врубеле.

Та трудная неверность линии, которую сперва уважаешь, а потом начинаешь любить в Одилоне Рэдоне и Сезанне, возведена молодыми москвичами в основной принцип искусства. Диктатура сердца и гениальная неряшливость стали их канонами. Их произведения всегда напоминают того запорожца, которого Тарас Бульба, въезжая в Сечу, видит спящим поперек дороги в великолепных шелковых шароварах, в знак особого щегольства перепачканных дегтем.[10] У всей московской школы есть это щегольство неряшливостью, за

которым скрывается всегда увлечение позой какого-нибудь модного мастера.

В Феофилактове чувствуется Бердслей в грязных воротничках и в порыжевшем смокинге, в Судейкине неряшливый Сомов, в Павле Кузнецове запачканный Морис Дени. И вместе с тем во всех них есть самобытность, которая не может достойно проявить себя лишь благодаря отсутствию строгой школы. В красках Денисова и Сапунова есть волнующая полнота. Но только в глубине их картин не чувствуется сдержанного и скрытого напряжения, которое заставляет уважать художника. Особенно это бросается в глаза во всех графических работах, в которых логика линий неизбежно должна преобладать над чувственностью пятен. В работах молодых москвичей совершенно нет ни систематического плана, ни строгого замысла. Искусство их основано на восторге, а не на вдохновении, употребляя терминологию Пушкина.[11]

Лишь у одного Крымова, быть может, чувствуется серьезная и методическая работа, недостающая другим москвичам.

Но историческое оправдание московской школы будет, разумеется, в том, что, появившись в русском искусстве как реакция против «Мира Искусства», она неизбежно должна была его принципам противопоставить принципы диаметрально обратные и этой исторической необходимостью приведена была к произволу и капризу и из-под влияния мастеров стильных, строгих и требовательных попала под влияние художников манерных, блестящих и модных.

Среди последнего поколения петербургских художников, дебютировавших в прошлом году на выставке «Венок»,[12] замечалась та же красочная, почти анархическая реакция, которая была очень интересна. Но теперь в лице Шитова, одного из немногих участников «Венка», выставляющих в «Салоне», эта красочность дошла до грани немецких афиш и обложек для полухудожественных изданий.

Группа «Мира Искусства» сама никогда не грешила отсутствием красок. Стоит только вспомнить всю роскошь пурпуровой гаммы в балете Бенуа «Павильон Армиды»[13]

или всего Сомова. Но художники этой группы пользовались преимущественно согласованиями тонов, тогда как протестующие против них ищут противопоставления красок. Это стремление к наибольшей яркости и полноте неизбежно в Петербурге как мечта о солнце среди фотографической бесцветности тусклых и кратких зимних дней.

Бакст в своей школе учит этим же противопоставлениям тонов и стремлению к наивысшей яркости, сам оставаясь верен принципу гармонических согласований.

Его большая картина «Terror Antiquus»,[14] несколько месяцев назад бывшая в Париже в «Осеннем Салоне», представляет двойной – и художественный, и литературный – интерес. Она очень красива и по своим тонам и по замыслу чисто живописной композиции, и в то же время интересна своей исторической темой.

Нет сомнения, что Бакст, погружаясь все глубже в архаическое искусство древнейшей Греции и изучая памятники до-пелазгической культуры, открытой Эвальдом на Крите,[15] неизбежно должен был остановиться мечтой на той мировой катастрофе, которая отделила навсегда европейский цикл человеческой истории от той древнейшей культуры, которой мы даем имя культуры Атлантической. В оборванном на полуслове «Тимее» Платона сохранилось указание о гибели последнего клочка Атлантиды – острова Посейдонис, совершившейся за десять тысяч лет до нашей эры.[16]

Но если не осталось прямых исторических указаний и летописей об этой катастрофе, то сохранились указания эзотерические и письмена тайные.

Нет ни одного образованного европейца, который бы не знал наизусть и не повторял про себя краткого рассказа о гибели Посейдониса, не зная и не понимая в то же время смысла звуков, им произносимых.

Еще в 60-х годах прошлого столетия Плонжеон, посвятивший свою жизнь изучению языка и исторических памятников мексиканских майев, доказал, что имена букв греческого алфавита в их последовательном порядке представляют собою не что иное, как повествование о гибели Атлантиды,

сделанное на языке майев, сохранившемся до наших дней.[17] Другими словами, буквам греческого алфавита были даны имена согласно тому методу, по которому семь звуков гаммы, на исторической памяти европейца, получили как имена первые семь слогов одного католического гимна.[18]

Здесь же в виде алфавита был запечатлен целый краткий рассказ о мировой катастрофе, и память о ней была кинута в грядущие тысячелетия, более охраненная этими знакомыми нам с детства звуками: альфа, бэта, гамма, дельта..., чем каменными скрижалями и папирусными свитками.

«Terror Antiquus» изображает гибель этого древнего материка, в течение нескольких часов поглощенного водами Океана вместе с десятками миллионов людей. И над погибающей землей с голубым голубем в руках встает фигура архаической эллинской богини – новой человеческой расы, поднявшейся на пучинах водной могилы.

В картине Бакста дана эта громадность мировой катастрофы. Эта часть земли, охваченная океаном, огнем и судорогой, уже перестает быть пейзажем, доступным живописи, а становится взволновавшейся корой планеты, чешуей звезды. В этом отношении Бакстом разрешена одна из труднейших задач пейзажа.

Но те средства, которыми он говорит, манера его живописи, свободной, изысканной, элегантной и бесконечно ловкой, совершенно не соответствуют архаичности его замысла. Эта картина может очень заинтересовать и навести на интересные мысли, но она не внушает доверия.[19] Конечно, если бы Бакст не был так виртуозен и писал бы такими тяжелыми глыбами и первобытными каменными породами, как Рерих, то картина его импонировала бы значительно больше. Но о Рерихе, о Богаевском и о других участниках «Салона», составляющих зерно его, до следующего фельетона.[20]

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. <I>

Anatole France. Les sept femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux. Ed. Calmann-Lévy.
André Gide. La Porte étroite. Roman. Ed. Mercure de France.

Стареющий Анатоль Франс мало отличается от молодого Франса. Сквозь его лицо, некрасивое и непропорциональное в юные годы, проступают все больше благородные и грустные черты лица Дон-Кихота – седеющего латинского рыцаря. Те, кому дана мудрость ума, и в юности мыслят старчески-спокойно, и в старости сохраняют юношескую гибкость мысли. Если любовь к отвлечениям заслоняет в молодые годы для таких умов часть жизни, то, будучи изведана до конца, она становится любовью к милым ее подробностям. Поэтому в старости они покидают иногда свои башни слоновой кости, чтобы принять участие и в земном устроительстве. Поэтому черты Дон-Кихота подобают им. Но действие, точно так же как и то, что соответствует ему в области литературной – выдумка, не свойственно им. Франс всегда признавался, что страдает отсутствием выдумки. Сила их творчества основана на понимании. Имена и эпитеты для них важнее глаголов.

Что делать с громоздкими и сырыми фактами новых ситуаций им, живущим утончениями пережитого? Новой и редкой комбинации событий они всегда предпочтут, как исходную тему, какое-нибудь классическое положение, много раз уже разработанное рассказчиками, простое и общеизвестное, как евангельская притча. Они прекрасно сознают, что те эпохи искусства, когда господствуют свобода выдумки и произвол в выборе тем, являются эпохами творческими и варварскими, между тем как утончение и углубление возможны лишь там, где основа дана заранее, там, где не нужно, прежде чем приступать к работе, изобретать самый материал и инструменты для обработки его. События и действия во всех романах Франса, начиная с Сильвестра Боннара и кончая господином Бержере,[1] крайне несложны; но даже эта

упрощенность, видимо, утомляет его несвойственным ему напряжением фантазии. Поэтому он любит писать свои рассказы «на полях старых книг» – четкое определение, принадлежащее Жюлю Лемэтру, непохожему близнецу А. Франса во французской литературе. Так Лемэтр назвал несколько книг своих рассказов, написанных на полях Библии, Гомера и Четьи Миней («Aux marges des vieux livres»; из них в России известны лишь те, что написаны на полях Евангелия и притом в неверных претворениях А. Амфитеатрова[2]). В этих книгах капризному и дерзкому уму критика-субъективиста, столь схожему с умом французской школьницы Клодины,[3] нравилось рисовать вольные карикатуры на полях серьезного текста священных книг. В эти непочтительные карикатуры вложена масса вкуса, культуры, ума и такта. А. Франс не склонен к этому типу легкомыслия; но, взяв любую книгу его рассказов, мы увидим, что «Источник Св. Клары» написан на полях «Fioretti» Св. Франциска,[4] и что под рассказами «Clio», «Balthazar», «L'Etui de Nacre»[5] сквозят стихи Илиады, тексты Евангелия, повествования Лас-Казаса[6] и страницы средневековых хроник. У Ан. Франса всегда были склонности историка. Он не любит сочинять. Он любит пересказывать и дополнять.

Такова последняя его книга «Les sept femmes de la Barbe-Bleue», написанная на полях сказок Перро. Как моралист и историк, А. Франс интересуется теми метаморфозами, которым *слухи* подвергают первоначальное событие. Как те еретики первых веков, которых увлекала мысль о реабилитации Каина, Люцифера, Иуды и других отрицательных персонажей Ветхого и Нового Завета, так и Анатоль Франс ищет оправдательных документов для различных исторических лиц, оклеветанных литературой. С той же иронией, опирающейся на знание механизма Молвы, с какой он в рассказе «Putois»[7] низвел возникновение мифа до простой провинциальной сплетни, он доказывает, что король Макбет был на самом деле мудрым и справедливым правителем, который никогда не убивал короля Дункана,[8] а что Синяя Борода был добрым и честным дворянином XVII века, семь раз неудачно женатым,

очень пострадавшим от неуживчивого и сварливого характера своих жен и, наконец, предательски убитым братьями и любовником своей жены.[9] Другие рассказы, написанные на полях Перро, повествуют о судьбе одного министра при дворе родителей Спящей Царевны, заснувшего вместе с нею, но тем не менее отрицавшего существование фей, и дают новый вариант о рубашке счастливого человека, приноровленный к нравам нашего времени.[10]

Но А. Франс еще обаятельнее, когда он рассказывает не о современности, а о средневековье. Ему нравится замыкаться в этот мир, такой тесный, такой уютный, со своим адом, чистилищем, землей и двенадцатью небесами, сравнительно с этим безмерно широким миром, раскрывшимся для современной мысли, которая всю звездную вселенную с миллиардами ее солнц может себе представить в виде одной капли крови какого-нибудь крошечного насекомого, возникшего в непознаваемом нам мире, как это делает А. Франс на первых страницах «Сада Эпикура».[11] Подробности, сообщаемые им о чуде Великого Святого Николая[12], пленяют больше всего в последней его книге. Св. Николай совершил чудо, не упомянутое в Житиях святых, но запечатленное в народной песне: он воскресил трех мальчиков, которых злой трактирщик разрезал на куски и посолил как свинину в бочке. Воскрешенные мальчишки оказались проклятием жизни св. Николая. После буйного детства один стал воином-грабителем, бесчинствовал в том городе, где епископствовал св. Николай, и лишил невинности его племянницу, Миранду; другой стал ростовщиком и описал все церковное имущество; третий прошел через все ереси и произвел такие смуты в стране, что св. Николай был лишен епископства и изгнан. Он удалился в пустыню и там встретил того самого злого трактирщика, который когда-то посолил трех мальчишек, но после их воскрешения раскаялся, ушел в пустыню, спасался и жил там, радостный и счастливый. Они поселились рядом и стали спасаться вместе, удивляясь неисповедимости путей Божьих, столь различными дорогами ведущих души человеческие к спасению.

Это же самое удивление остается от последнего романа Андрэ Жида «La porte étroite». Каким человечным, уютным и безопасным кажется это средневековье А. Франса с его адом, кострами, ересями и насилиями, если сравнить его с протестантской строгостью морали в той современной весьма банальной семье, описанной Жидом, где отроки и девушки, читающие Бодлэра, Суинберна, Фому Кемпийского и Паскаля, тоже стремятся к спасению души, с холодной и жестокой страстностью истребляя в своих сердцах наивные и чистые ростки детской любви. Они сами создают непреодолимые препятствия для своего счастья, и души их увядают в трагическом бесплодии. Весь роман Жида выдержан в прямых, очень сухих и скучноватых линиях, подобающих его теме, и лишний раз утверждает старую истину, что из всех видов эгоизма наиболее сухой и бесплодный тот, который стремится к самоусовершенствованию и спасению души.

И книга А. Франса и роман А. Жида, представляя интересное литературное явление последних месяцев, на наш взгляд, не стоят в ряду ни самых лучших, ни самых характерных книг этих авторов, и в смысле художественной значительности драматическая сцена А. Жида «Bethsabée» появившаяся в январско-мартовском выпуске «Vers et prose»,[13] представляет больший интерес.

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

Гороскоп Черубины де Габриак

Когда-то феи собирались вокруг новорожденных принцесс и каждая клала в колыбель свои дары, которые были, в сущности, не больше чем пожеланиями. Мы – критики – тоже собираемся над колыбелями новорожденных поэтов. Но чаще мы любим играть роль злых фей и пророчить о том мгновении, когда их талант уколется о веретено и погрузится в сон. А слова наши имеют реальную силу. Что скажем о поэте – тому и поверят. Что процитируем из стихов его – то и запомнят. Осторожнее и бережнее надо быть с новорожденными.

Сейчас мы стоим над колыбелью нового поэта. Это подкидыш в русской поэзии. Ивовая корзина была неизвестно кем оставлена в портике Аполлона.[1] Младенец запеленут в белье из тонкого батиста с вышитыми гладью гербами, на которых толеданский девиз «Sin miedo»*[2]. У его изголовья положена веточка вереска, посвященного Сатурну, и пучок «capillaires»**, называемых «Венерины слезки».[3]

На записке с черным обрезом[4] написаны остроконечным и быстрым женским почерком слова:

«Cherubina de Gabriack. Née 1877.[5] Catholique».***

Аполлон усыновляет нового поэта.

Нам, как Астрологу, состоящему при храме, поручено составить гороскоп Черубины де Габриак. Постараемся, следуя правилам царственной науки, установить его элементы.

Две планеты определяют индивидуальность этого поэта: мертвенно-бледный Сатурн и зеленая вечерняя звезда пастухов – Венера,[6] которая в утренней своей ипостаси именуется Люцифером.

---

* Без страха (*исп.*).

** Трубочек (*фр.*).

*** Черубина де Габриак. Родилась в 1877 г. Католического вероисповедания (*фр.*).

Их сочетание над колыбелью рождающегося говорит о характере обаятельном, страстном и трагическом. Венера – красота. Сатурн – рок. Венера раскрывает ослепительные сверкания любви; Сатурн чертит неотвратимый и скорбный путь жизни.

Венера свидетельствует о великодушии, привстливости и экспансивности; Сатурн сжимает их кольцом гордости, дает характеру замкнутость, которая может быть разорвана лишь страстным, всегда трагическим жестом.

«Линия Сатурна глубока» – говорит о себе Черубина де Габриак... «Но я сама избрала мрак агата, меня ведет по пламеням заката в созвездье Сна вечерняя рука. Наш узкий путь, наш трудный подвиг страсти заткала мглой и заревом тоска...».[7]

Другая девушка, тоже рожденная под сочетанием Венеры и Сатурна, – героиня «Акселя» Villiers de l'Isle-Adam – говорит про себя:

«Все ласки других женщин не стоят моих жестокостей! Я самая мрачная из девушек. Мне кажется, что помню, как я соблазняла ангелов. Увы! Цветы и дети умирают в моей тени. Я знаю наслаждения, в которых гибнет всякая надежда».[8]

То французское письмо, которым неизвестная мать поручала Аполлону своего ребенка, было скреплено черной печатью со скорбным и грозящим девизом «Vae victis!»*[9]. Он напоминает о «Too late! – слишком поздно!» на перстне Барбэ д'Оревильи.[10]

Вилье де Лиль-Адан, Барбэ д'Оревильи – вот те имена, которые помогают определить знак исторического Зодиака Черубины де Габриак. Это две звезды того созвездия, которое не восходит, а склоняется над ночным горизонтом европейской мысли и скоро перестанет быть видимым в наших широтах. Мы бы не хотели называть его именем «Романтизма», которое менее глубоко и слишком широко. Черубина де Габриак называет его «Созвездьем Сна». Оставим ему это имя.

Некогда это созвездье стояло в зените Европейского Неба, и его токами расцвела прекрасная рыцарская культу-

---

* «Горе побежденным!» (*лат.*).

ра, имевшая своим знаком меч в форме креста. Уже давно началось вековое его склонение. Теперь, когда оно в осенние ночи на краткие часы подымается над зыбью волнующегося моря, блеск его не менее величав и ужасен, чем блеск Ориона. Люди, теперь рожденные под ним, похожи на черные бриллианты: они скорбны, темны и ослепительны. В них живет любовь к смерти, их влечет к закату сверкающего Сна – ниже линии видимого горизонта. («Я как миндаль смертельна и горька – нежней чем Смерть, обманчивей и горче».)[11] Они слышат, как бьются темные крылья невидимых птиц над головой, и в душе звуком заупокойного колокола звучит неустанно: «Слишком поздно!» Они живут среди современных людей, как Вильє де Лиль-Адан, «в несуществующей башне с лицом, обращенным на закат Геральдического Солнца». Они – обладатели сказочных сокровищ, утративших ценность; они владетели престолов и корон, которых больше нет на земле. Сознание напрасности всех великолепий, зажатых в руке, гнетет их душу –

Ни блеск венца, ни пурпур трона
Не увидать моей тоске.
И на девической руке
Ненужный перстень Соломона.[12]

Нетрудно определить те страны, с которыми их связывает знак Зодиака. Это латинские страны католического мира: Испания и Франция. На востоке – Персия и Палестина. В теле физическом он правит средоточиями мысли и чувства – сердцем и головой.

Сочетание этого склоняющегося созвездия вместе с заходящей Венерой и восходящим Сатурном придает судьбе необычно мрачный блеск. («И черный Ангел, мой хранитель, стоит с пылающим мечом»).[13]

Оно говорит о любви безысходной и неотвратимой, о сатанинской гордости и близости к миру подземному. Рожденные под этим сочетанием отличаются красотой, бледностью лица, особым блеском глаз. Они среднего роста. Стройны и гибки. Волосы их темны, но имеют рыжеватый оттенок. Властны. Капризны. Неожиданны в поступках.

Таковы пути, намечаемые созвездиями и планетами для творчества Черубины де Габриак. Но не забудем, что они определяют мировые сферы творчества и вековые устремления жизни. Все сказанное относится к этой области и совсем не касается ни таланта данного поэта, ни его силы, ни его значения. Рожденные под этим сочетанием настолько сгорают в самих себе, что область художественного творчества может отсутствовать в них совершенно. К счастью, этого нельзя сказать о Черубине де Габриак.

Как ни сомнительны гороскопы, составляемые о поэтах, достоверно то, что стихотворения Черубины де Габриак таят в себе качества драгоценные и редкие: темперамент, характер и страсть. Нас увлекает страсть Лермонтова. Мы ценим темперамент в Бальмонте и характер в Брюсове, но в поэте-женщине черты эти нам непривычны, и от них слегка кружится голова. За последние годы молодые поэты настолько подавили нас своими безукоризненными стихотворениями, застегнутыми на все пуговицы своих сверкающих рифм, что эта свободная речь с ее недосказанностями, а иногда ошибками, кажется нам новой и особенно обаятельной.

Для русского стиха непривычен этот красивый и подлинный жест рыцарства («Ты, обагрявший кровью меч, склонил смиренно перья шлема, перед сияньем тонких свеч в дверях пещеры Вифлеема»),[14] этот акцент исступленного католицизма в гимне св. Игнатию Лойоле. Этот «цветок небесных серафимов» – «Flores de Serafinos» св. Терезы,[15] этот образ паладина, о котором мечтает св. Дева («...И Богоматери мечта»)[16] переносит нас в Испанию XVII века, где аскетизм и чувственность слиты в одном мистическом нимбе.

Вера поднимается иногда до такой высоты, что не страшится соприкоснуться с кощунством. Вспомним великолепную фразу Барбэ д'Оревильи: «Для Господа нашего Иисуса Христа было большим счастьем, что он был Богом. Как человеку ему не хватало характера».[17] Так говорит мужчина о мужчине. Не будем же удивляться тому, что Черубина де Габриак, по примеру св. Терезы, говорит о Христе как женщина о мужчине:

Эти руки, как гибкие грозди,
Все сияют в перстнях дорогих.
Но оставили острые гвозди
Чуть заметные знаки на них.[18]

Ее речи звучат так надменно и так мало современно, точно ее устами говорит чья-то древняя душа. И мы находим странное подтверждение этому в стихотворении, посвященном «Умершей в 1781 году» – умершей в религиозном безумии от кощунственной и преступной любви к «Отроку из Назарета».

Во мне живет мечта чужая,
Умершей девушки – мечта.
И лик Распятого с креста
Глядит, безумьем угрожая,
И гневны темные уста.
Он не забыл, что видел где-то
В чертах похожего лица
След страсти тяжелей свинца
И к отроку из Назарета
Порыв и ужас без конца.
И голос мой поет, как пламя,
Тая ее любви угар,
В моих глазах – ее пожар,
И жду принять безумья знамя –
Ее греха последний дар.[19]

В поэзии Черубины де Габриак часто слышится борьба с этой древней душой, не умершей в ней. Она то сравнивает себя с огненным цветком папоротника,[20] цветущим только раз, умоляет сорвать ее, уступить ее любовной порче, то вспоминает о «Белом Иордане, о белизне небесного цветка».[21] Она не знает еще, какой путь выберет: путь «Розы и Креста», или испепеляющий путь земного огня, «путь безумья всех надежд – неотвратимый путь гордыни: в нем пламя огненных одежд (принятых как искупление рыцарями Храма) и скорбь отвергнутой пустыни»; не знает, что впишет в золоченое поле своего щита – «Датуры тьмы, иль Розы Храма? Тубала медную печать или акацию Хирама?»; страстной путь сынов Каиновых («мне кажется, что помню, как я соблазни-

ла Ангелов») или священственный путь строителя Соломонова Храма, на могиле которого, как символ «посвящения», выросла акация.[22]

Но этими глубинными, так сказать, основными, звездными переживаниями не ограничивается круг поэзии Черубины де Габриак.

Сознание ненужности своей мечты и своего изгнанничества часто звучит в ее стихах («...И вновь одна в степях чужбины, и нет подобных мне вокруг... К чему так нежны кисти рук, так тонко имя Черубины?»).[23]

Иногда реальности жизни представляются ей в виде развеявшегося сна Сандрильоны:

Утром меркнет говор бальный...
Я – одна... Поет сверчок...
На ноге моей хрустальный
        Башмачок.
Путь, завещанный мне с детства,–
Жить одним минувшим сном.
Славы жалкое наследство...
        За окном.
Чуждых теней миллионы,
Серых зданий длинный ряд,
И лохмотья Сандрильоны –
        Мой наряд.[24]

Наряду с этим она дает свой внешний, жизненный лик чисто светской девушки, в котором горечь скрыта под усталой маской иронии:

Темно-лиловые фиалки
Мне каждый день приносишь ты;
О, как они наивно-жалки,
Твоей влюбленности цветы.
        Любви изысканной науки
        Твой ум ослепший не поймет,
        И у меня улыбкой скуки
        Слегка кривится тонкий рот.
Моих духов старинным ядом
Так сладко опьянился ты.
Но я одним усталым взглядом
Гублю ненужные цветы.[25]

Но гораздо чаще эта ирония, свойственная ее светскому жесту, сменяется усталой капризностью:

Даже Ронсара сонеты
Не разомкнули мне грусть.
Все, что сказали поэты,
Знаю давно наизусть.
Тьмы не отгонишь печальной
Знаком святого креста.
А у принцессы опальной
Отняли даже шута...[26]

Или сквозь иронию проступает искренняя глубокая грусть, как, например, в этом маленьком «Lai» (Черубина де Габриак любит редкие и замкнутые формы старинных поэм, как «рондо», «лэ», и различные системы переплетений и повторений стихов, например, в ее поэме «Золотая ветвь», но не подчеркивает никогда своих намерений, пользуясь этими изысканными формами легко и свободно, как естественным своим языком). Это «Lai» в своих сжатых строках заключает целую сложную психологическую поэму и может служить образцом удивительного мастерства Черубины де Габриак:

Флейты и кимвалы
В блеске бальной залы
Сквозь тьму;
Пусть звенят бокалы,
Пусть глаза усталы –
Пойму...
Губ твоих кораллы
Так безумно алы...
К чему?[27]

Эти черты дают жизненную законченность ее лицу. Без них оно бы осталось слишком отвлеченным, почти литературной формулой.

Вот данные гороскопа; вот данные таланта. Какой же дар нам, феям-критикам, положить в колыбель этому подкинутому в храм Аполлона поэту? Нам думается, что ей подобает только один – золотой, неверный и нерадостный дар – слава.

Мы кладем его в колыбель Черубины де Габриак.

И.Ф. Анненский – лирик

«Все мы умираем неизвестными»...

Слова Бальзака оказались правдой и для Иннокентия Федоровича Анненского.[1]

Но «жизнь равняет всех людей, смерть выдвигает выдающихся». Надо надеяться, что так случится и теперь.

И.Ф. Анненский был удивительно мало известен при жизни не только публике, но даже литературным кругам. На это существовали свои причины: литературная деятельность И.Ф. была разностороння и разнообразна. Этого достаточно для того, чтобы остаться неизвестным. Слава прижизненная – удел специалистов. Оттого ли, что жизнь стала сложнее и пестрее, оттого ли, что мозг пресыщен яркостью рекламных впечатлений, память читателя может запомнить в наши дни о каждом отдельном человеке только одну черту, одно пятно, один штрих; публика инстинктивно протестует против энциклопедистов, против всякого многообразия в индивидуальности. Она требует одной определенной маски с неподвижными чертами. Тогда и запомнит, и привыкнет, и полюбит.

Быть многогранным, интересоваться разнообразным, проявлять себя во многом – лучшее средство охранить свою неизвестность. Это именно случай Иннокентия Федоровича Анненского; и лишь теперь для него начнется синтетизирующая работа смерти.

И.Ф. был звездой с переменным светом. Ее лучи достигали неожиданно, снопами разных цветов, то разгораясь, то совсем погасая, путая наблюдателя, который не отдавал себе отчета в том, что они идут от одного и того же источника. И надо отдать справедливость, что у Иннокентия Федоровича были данные для того, чтобы сбить с толку и окончательно запутать каждого, кто не знал его лично.

Вспоминаю хронологическую непоследовательность моих собственных впечатлений о нем и о его деятельности.

В начале девятисотых годов в беседе о прискорбных статьях Н.К. Михайловского о французских символистах: «Михайловский совсем не знал французской литературы –

все сведения, которые он имел, он получал от Анненского». Тогда я подумал о Николае Федоровиче Анненском и только гораздо позже понял, что речь шла об Иннокентии Федоровиче.

Года два спустя, еще до возникновения «Весов», Вал. Брюсов показывал мне книгу со статьей о ритмах Бальмонта.[2] На книге было неизвестное имя – И. Анненский. «Вот уже находятся, значит, молодые критики, которые интересуются теми вопросами стиха, над которыми мы работаем», – говорил Брюсов.

Потом я читал в «Весах» рецензию о книге стихов «Никто» (псевдоним хитроумного Улисса,[3] который избрал себе Иннокентий Федорович). К нему относились тоже как к молодому, начинающему поэту; он был сопоставлен с Иваном Рукавишниковым.[4]

В редакции «Перевала» я видел стихи И. Анненского (его считали тогда Иваном Анненским). «Новый декадентский поэт. Кое-что мы выбрали. Остальное пришлось вернуть».

Когда в 1907 году Ф. Сологуб читал свою трагедию «Лаодамия», он упоминал о том, что на эту же тему написана трагедия И. Анненским.[5] Затем мне попался на глаза толстый том Эврипида в переводе с примечаниями и со статьями И. Анненского;[6] помнились какие-то заметки, подписанные членом ученого комитета этого же имени, то в «Гермесе», то в «Журнале Министерства народного просвещения», доходили смутные слухи о директоре Царскосельской гимназии и об окружном инспекторе Петербургского учебного округа...

Но можно ли было догадаться о том, что этот окружной инспектор и директор гимназии, этот поэт-модернист, этот критик, заинтересованный ритмами Бальмонта, этот знаток французской литературы, к которому Михайловский обращался за сведениями, этот переводчик Эврипида – все одно и то же лицо?[7]

Для меня здесь было около десятка различных лиц, друг с другом не схожих ни своими интересами, ни возрастом, ни характером деятельности, ни общественным положением. Они слились только в тот мартовский день 1909 года, когда

я в первый раз вошел в кабинет Иннокентия Федоровича и увидал гипсовые бюсты Гомера и Эврипида, стену, увешанную густо, по-старинному, фотографиями, литографиями и дагерротипами, шкафы с книгами – филология рядом с поэтами, толстые томы научных изданий рядом с тоненькими «plaquettes»* новейших французских авторов, еще не проникших в большую публику. Наружность Иннокентия Федоровича гармонировала с этим кабинетом, заставленным старомодными, уютными, но неудобными креслами, вынуждавшими сидеть прямо. Прямизна его головы и его плечей поражала. Нельзя было угадать, что скрывалось за этой напряженной прямизной – юношеская бодрость или преодоленная дряхлость. У него не было смиренной спины библиотечного работника; в этой напряженной и неподвижной приподнятости скорее угадывались торжественность и начальственность. Голова, вставленная между двумя подпиравшими щеки старомодными воротничками, перетянутыми широким черным пластроном, не двигалась и не поворачивалась. Нос стоял тоже как-то особенно прямо. Чтобы обернуться, Иннокентий Федорович поворачивался всем туловищем. Молодые глаза, висячие усы над пухлыми слегка выдвинутыми губами, прямые по-английски волосы надо лбом и весь барственный тон речи, под шутливостью и парадоксальностью которой чувствовалась авторитетность, не противоречили этому впечатлению. Внешняя маска была маской директора гимназии, действительного статского советника, члена ученого комитета, но смягченная природным барством и обходительностью.

Все, что было юношеского, – было в не утомленном книгами мозгу; все, что было старческого, было в юношески стройной фигуре. Хотелось сказать: «Как он моложав и бодр для своих 65 лет!», а ему было на самом деле около пятидесяти.[8]

Его торжественность скрывала детское легкомыслие; за гибкой подвижностью его идей таилась окоченелость души, которая не решалась переступить известные грани позна-

* Брошюрами (*фр.*).

ния и страшилась известных понятий; за его литературною скромностью пряталось громадное самолюбие; его скептицизмом прикрывалась открытая доверчивость и тайная склонность к мистике, свойственная умам, мыслящим образами и ассоциациями; то, что он называл своим «цинизмом», было одной из форм нежности его души; его убежденный модернизм застыл и остановился на определенной точке начала девяностых годов.

Он был филолог, потому что любил произрастания человеческого слова: нового настолько же, как старого. Он наслаждался построением фразы современного поэта, как старым вином классиков; он взвешивал ее, пробовал на вкус, прислушивался к перезвону звуков и к интонациям ударений, точно это был тысячелетний текст, тайну которого надо было разгадать. Он любил идею, потому что она говорит о человеке. Но в механизме фразы таились для него еще более внятные откровения об ее авторе. Ничто не могло укрыться в этой области от его изощренного уха, от его ясно видящей наблюдательности. И в то же время он совсем не умел видеть людей и никогда не понял ни одного автора как человека. В каждом произведении, в каждом созвучии он понимал только самого себя. Поэтому он был идеальным читателем.

Перелистывая немногие и случайные письма, полученные мною за эти несколько месяцев знакомства от Иннокентия Федоровича, я нахожу такие фразы, глубоко характерные для его отношения к слову:

«Да, Вы будете один... Вам суждена, быть может, по крайней мере на ближайшие годы, роль, мало благодарная». Пишет он мне после первого нашего свидания: «Ведь у вас – школа... у Вас не только светила, но всякое бурое пятно не проснувшихся, еще сумеречных трав, ночью скосмаченных... знает, что они *Слово* и что ничем, *кроме слова, им* – светилам – не быть, что отсюда и их красота, и алмазность, и тревога, и уныние.

...Мысль... Мысль?.. Вздор все это. Мысль не есть плохо понятое слово; в поэзии у мысли страшная ответственность... И согбенные, часто недоумевающие, очарованные, а иногда –

и нередко – одураченные словом, мы-то понимаем, какая это святыня, сила и красота...

...А разве многие понимают, что такое *Слово* у нас? Но знаете, за последнее время и у нас, ух! как много этих, которые нянчатся со словом и, пожалуй, готовы говорить об его культе. Но они не понимают, что самое *страшное* и *властное* слово, т. е. самое *загадочное*, может быть, именно слово *будничное*».[9]

Я не стесняюсь приводить эти слова только потому, что это «*Вы*» – здесь лишь форма выражения, а читать следует «я». Это самого себя Иннокентий Федорович под впечатлением нескольких моих стихотворений почувствовал одиноким, себя понял осужденным на роль мало благодарную в течение ближайших лет, себя знал носителем школы, сам сознавал, что для него внешний мир ничего, *кроме слова*, не представляет, сам трепетал красотой и алмазностью, тревогой и унынием страшных, властных, загадочных – *будничных* слов.

Каким поэтом мог быть тот сложный и цельный человек, намеренная парадоксальность речей которого была лишь бледным отражением парадоксальных сочетаний, составлявших гармоническую сущность его природы? Это был нерадостный поэт. Поэт *будничных* слов. В свою лирику он вкладывал не творчество, не волю, не синтез, а жесткий самоанализ.

Я завожусь на тридцать лет,
Чтоб жить, мучительно дробя
Лучи от призрачных планет
На «да» и «нет», на «ах» и «бя».

... И был бы верно я поэт,
Когда бы выдумал себя...
...И был бы мой свободный дух
Теперь не «я», он был бы «Бог»...[10]

Он не хотел «выдумывать себя» и свое земное «я» противопоставлял сурово и свободно божественной своей сущности, становясь на диаметрально противоположную точку самоутверждения, чем требования: «Твори самого себя в возможном», «Верой уходи в несозданное». Для него слово ос-

тавалось сурово *будничным*, потому что он не хотел сделать его именем, т. е. одухотворить его призывной, заклинающей силой. Его поэзия оставалась бескрылой, как Акропольская Победа, а любовь – «безлюбой». Он сам захотел и этой «бескрылости» и этой «безлюбости», и они дались ему большим трудом, потому что он был рожден и крылатым и любящим.

Когда перелистываешь страницы «Кипарисового ларца»,[11] то убеждаешься, что все это написано не в моменты бодрого и творческого подъема воли, которая ушла целиком в другие работы и труды И.Ф. Анненского, а в минуты горестного замедления жизни, в минуты бессонниц, невралгических болей, сердечных припадков, хандры, усталости и упадка сил. Лирика отразила только одну – эту сторону его души.

Разве, охватив взглядом всю разнообразную и богатую деятельность Иннокентия Федоровича, можно назвать его человеком бездейственным? Между тем в стихах – это человек, который только смотрит и мучительно-пассивно переживает.

Лишь шарманку старую знобит,
И она в закатном мленье мая
Все никак не смелет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая.

И никак, цепляясь, не поймет
Этот вал, к чему его работа,
Что обида к старости растет
На шипах от муки поворота.

Но когда бы понял старый вал,
Что такая им с шарманкой участь,
Разве петь кружась он перестал?
Оттого что петь нельзя не мучась...[12]

То, что было юношеского, гибкого, переменчивого и наивного в характере Иннокентия Федоровича, не нашло отражения в его стихах. Но разве напряженной прямизне его стана, за которой чувствовалась и скрываемая боль, и дряхлость, и его негибкой голове, не поворачивавшейся в высоких воротничках, подпиравших щеки, не соответствуют эти мучительные слова о том, что «обида к старости растет на шипах от муки поворота»?

Там все, что прожито – желанье и тоска,
Там все, что близится – унылость и забвенье.[13]

Для выражения мучительного упадка духа он находил тысячи оттенков. Он всячески изназвал изгибы своей неврастении. «Только не желать бы, да еще не помнить, да еще не думать».

Сердце – это «счетчик муки, машинка для чудес».

«В сердце, как после пожара, ходит удушливый дым».

«О, как я чувствую накопленное бремя
Отравленных ночей и грязно-белых дней»...
...«И было мукою для них (для струн),
Что людям музыкой казалось»...

Воспоминанья «надо выстрадать и дать им отойти».

Ничто не удавалось в стихах Иннокентия Федоровича так ярко, так полно, так убедительно законченно, как описание кошмаров и бессонниц. Вот он не спит в вагоне железной дороги –

...Пока с разбитым фонарем,
Наполовину притушенным,
Среди кошмарных дум и дрем
Проходит полночь по вагонам.

...И чем ее дозоры глуше,
Тем больше чада в черных снах
И задыханий и удуший,
Тем больше слов, как бы не слов,
Тем отвратительней дыханье
И запрокинутых голов
В подушках красных колыханье...[14]

Вот он лежит больной с ледяным мешком на голове. Опять бессонница:

Ночь не тает. Ночь как камень,
Плача тает только лед,
И струит по телу пламень
Свой причудливый полет.

Но лопочут, даром тая,
Ледышки на голове:

Не запомнить им, считая,
Что подушек только две,

И что надо лечь в угарный
В голубой туман костра,
Если тошен луч фонарный
На скользоте топора...[15]

Вот кошмар дневной. То же железнодорожный кошмар импрессиониста:

... В темном зное полудней
Гул и краски вокзала...
Полумертвые мухи
На разбитом киоске,
На пролитой известке
Слепы, жадны и глухи...
Уничтожиться, канув
В этот омут безликий,
Прямо в одурь диванов –
В полосатые тики.[16]

Вот еще бессонница, комната, дождь...

Мне тоскливо, мне невмочь,
Я шаги слепого слышу:
Надо мною он всю ночь
Оступается о крышу.[17]

Вот стук часов не даст ему спать:

Разве тем я виноват,
Что на белый циферблат
Пышный розан намалеван?[18]

Вагон, вокзал железной дороги, болезнь – все мучительные антракты жизни, все вынужденные состояния безволия, неизбежные упадки духа между двумя периодами работы, неврастения городского человека, заваленного делами, который на минуту отрывается от напряжения текущего мига и чувствует горестную пустоту, и бесцельность, и разорванность своей жизни...

Увы! Таковы были те минуты *отдыха*, которые он отдавал своей собственной душе, ритму своего «я».

Страшно редки в его лирике слова, выводящие из этого круга обыденности, слова о «тоске осужденных планет»,[19] о том, что он любит все, «чему в этом мире ни созвучья, ни отклика нет», о том, что существует «не наша связь и лучезарное Слияние», и какие это все бескрылые, безвольные слова, сравнительно с тою сосредоточенной, будничной силой, которая говорит в его кошмарах. Только один Случевский («После казни в Женеве») находил такие реальные, такие мучительные сравнения, как Анненский.

У него острый взгляд импрессиониста на природу. Но импрессионист не внутри природы – он вне ее и смотрит на нее. И.Ф. Анненский смотрит на природу сквозь переплет окна из комнаты.

Ты опять со мной, подруга-осень,
Но сквозь сеть нагих твоих ветвей
Никогда бледней не стыла просинь,
И снегов не видел я мертвей.

Я твоих печальнее отребий
И черней твоих не видел вод.
На твоем линяло-ветхом небе
Желтых туч томителен развод.[20]

Но весна еще больше, чем осень, надрывает его душу. «Эта резанность линий, этот грузный полет, этот нищенский синий и заплаканный лед». Не воскресение, а истлевший труп Лазаря видит он в ликах весны.

Уплывала Вербная Неделя
На последней, на погиблой льдине.
Уплывала в дымах благовоний,
В замираньи звонов похоронных,
От икон с глубокими глазами
И от Лазарей, забытых в черной яме.[21]

Даже в ясные летние вечера, среди тонких эстетических эмоций, колет сердце все та же тоска:

Бесследно канул день. Желтея, на балкон
Глядит туманный диск луны, еще бестенной.
И в бесконечности распахнутых окон
Уже незрячие тоскливо-белы стены.[22]

С весной у Иннокентия Федоровича были какие-то старые счеты и целый ряд мучительных ассоциаций; главным образом с нею была связана идея смерти.

В лирике, основанной на такого рода душевных состояниях, как лирика И.Ф., представление о смерти не может не занимать громадного места. И она занимает его, и притом в самых скорбных и мучительных и безобразных своих ликах: в лике трупа, панихиды, смертельной тоски, гроба, скелета... Он знает тысячу интимных примет ее. У нее «узкий след», она в «кисейной тонкой чадре с мальвовыми полосами», об ней говорит «шелест крови», от нее «в удушливом дыму вянут космы хризантем», «Ужас в бледных зеркалах и молит и поет, и с поясным поклоном страх нам свечи раздает!». «Ночь напоминает Смерть всем – даже выцветшим покровом». Она «так страстно не разгадана в чадре живой, как дым, она на волнах ладана над куколем твоим».

Она – Смерть всюду, всегда с ним в эти тусклые, томительные, нестерпимые минуты, которые были для него так несправедливо минутами лирических вдохновений. Иногда с жуткой настойчивостью он начинал кликать Смерть:

Все еще он тянет нитку
И никак не кончит пытку
Этот сумеречный день...
Хоть бы ночь скорее, ночь!
Самому бы изнемочь,
Да забыться примиренным,
И уйти бы одуренным
В одуряющую ночь![23]

И она пришла совсем такая, какой он видел ее, какой страшился, какой ждал, какую, верно, втайне против воли, хотел; пришла в «желтых парах петербургской зимы», «на желтом снегу, облипающем плиты», подошла на улице в один из антрактов деловой жизни, неожиданно и сразу сжала сердце одним нажимом пальцев. И он в шубе, с портфелем, в котором лежала приготовленная лекция, что он ехал в этот день читать, мертвый опустился на ступени подъезда Царскосельского вокзала. Полиция отвезла труп неизвестного человека, скончавшегося на улице, в Обуховскую больницу; там его

раздели и положили его обнаженное тело, облагороженное мыслью, ритмами и неврастенией, на голые доски в грязной мертвецкой...

...Из церкви Царскосельской гимназии, где совершалось отпевание, белый катафалк с гробом, с венками лавров и хризантем медленно и тяжело двигался по вязкому и мокрому снегу; дорогу развезло; ноябрьская оттепель обнажила суровые загородные дали; день был тихий, строгий, дымчатый; земля кругом была та страшная «весенняя», с которой у него соединялся образ смерти. И мне, следовавшему за гробом в самом конце процессии,[24] вспоминались, как кощунственная эпитафия, как загробная клоунада, трагически-циничные стихи покойного – «Черная весна»:

Под гулы меди гробовой
Творился перенос,
И жутко задран, восковой
Глядел из гроба нос.
Дыханья, что ли, он хотел –
Туда, в пустую грудь?
Последний снег был темно-бел,
И тяжек рыхлый путь.
И только изморозь мутна
На тление лилась,
Да тупо черная весна
Глядела в студень глаз –
С облезлых крыш, из бурых ям,
С позеленелых лиц...
А там – по мертвенным полям
С разбухших крыльев птиц...
О люди! Тяжек жизни след
По рытвинам путей,
Но ничего печальней нет,
Как встреча двух смертей...

ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА В РЕДАКЦИИ «АПОЛЛОНА»

«Аполлон» предполагает устраивать в помещении своей редакции небольшие выставки отдельных художников, русских и иностранных.

Приступая к выполнению намеченной программы, «Аполлон» имеет в виду осуществление того типа интимных выставок, который уже давно утвердился в Париже, Вене, Мюнхене и т. д. и стал насущной потребностью западноевропейской художественной жизни.

Такие маленькие выставки, дающие четкий рисунок лица одного художника или одной струи в большом течении искусства, или одной ноты в большом «Œuvre'e»* мастера, представляют необходимую поправку к тем органическим свойствам, отчасти обесценивающим большие и торжественные парады искусства, на которых тонет все интимное, тонкое, еще не возвысившее голос над толпой и потому особенно ценное.

Первая выставка (от 25 октября – 2 ноября) была посвящена работам Георгия Лукомского – акварели, рисунки, гваши: «Древлянские напевы», «Из средневековья», «Старый Париж», «По Италии», «Дворцы, виллы, сады», «Жилища и храмы». Выставку посетило около 600 человек.

Г.К. Лукомский видит пейзаж в потухших, немного пыльных, но глубоких тонах. Точно сквозь дым.

Виды Волыни и Фонтенеблоский замок, Вилла д'Эсте и отели Парижа подернуты для его глаза легким траурным флером.

Северные древлянские пейзажи приобретают под его рукой грустную элегантность, а сладчайшая линия итальянских вилл – сумеречную строгость.

---

* Творчестве (*фр.*).

Он обладает ценным для акварелиста искусством: скромно отступать на задний план со своими красками и предоставлять тону бумаги говорить за себя. Голос материала внушительнее голоса человека. Лукомскому часто удается создать ту тишину, в которой этот голос может быть слышен. Серая бумага, на которой написаны его пейзажи, «звучит» из-под каждого пятна. Когда же он рисует на белой бумаге очерки итальянских церквей, то кладет лишь столько красочных теней, сколько нужно для того, чтобы создать белый тон стен. Эта сдержанность дает чувство достоинства его акварелям.

Ему даны от природы талантливость и легкость. Но талантливость и легкость – опасные свойства для художника. Делакруа утверждал, что самый критический в жизни живописца момент тот, когда он почувствует кисть совершенно легко в своей руке. Мастер хотел сказать, что ценность искусству дает преодоление. Чем значительнее талант, тем труднее должно быть преодоление. Гения же без всяких разговоров следует сковывать по рукам и по ногам железными цепями – пусть вывертывается. Гейне недаром ценил в Рубенсе то, что тот сумел взлететь к небу на лебединых крыльях, несмотря на то, что к его ногам были привязаны тысячи пудов голландского сыра.

Г.К. Лукомский не ищет тяжести преодолений, но его спасает то, что он архитектор. Живописная легкость могла бы совершенно погубить его, если бы ее не умеряли свойственная архитекторам сухость и та линейная строгость, которая таится в этой сухости. Когда же он дает чисто архитектурные рисунки зданий, то непреклонную точность их линий он смягчает импрессионистической виртуозностью.

Серия «Храмы и жилища» служит образцом того, как он умеет передавать архитектурное лицо здания, совершенно опуская все детальные подробности. Эти рисунки, исполненные с такой красивой экономией линий и красок, так удачно срезанные в своих тесных рамках, хотелось бы видеть украшением книги. Быть может, в этом и есть истинное призвание Г.К. Лукомского.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. <II>

В последнем номере «Vers et Prose»[1] (июль–август–сентябрь 1909) помещен «Макбет» в переводе Мориса Матерлинка. В предисловии к переводу Матерлинк говорит: «Существует около десятка французских переводов Шекспира. Все они добросовестны и точны; три между ними – Марселя Швоба (который перевел только «Гамлета»), Мориса Поттешера (перевел только «Макбета») и переводы Франсуа-Виктора Гюго (сын поэта, перевел всего Шекспира) – первоклассны.[2] Исключая нескольких смутных мест, которые каждый переводит согласно своим догадкам и своим фантазиям, согласие относительно точного смысла слов и фраз окончательно установлено. Поэтому было бы совершенно бесполезно предпринимать новый перевод, если бы согласия относительно смысла было бы достаточно и если бы красота одного перевода неизбежно истощала все возможности оригинала. Но существуют в каждом хорошем поэте – и тем более в этом поэте по преимуществу, который занимает нас, – области, – куда ни один переводчик не проникает, и фразы, физиономию, музыку, оттенок и цвет которых никакой перевод передать не в силах. Нельзя представить себе двух способов перевести: «Which of you have done this?»* или «He has no children!»** Но раз выражение не настолько обнажено, раз оно не настолько неотвратимо, лишь только оно содержит хотя бы почти забытую тень образа, впечатления или беглого настроения, лишь только в нем есть движение, аромат, энергия или гармония, которую не хотят утерять, переливая, – появится столько же переводов, сколько переводчиков». Затем Матерлинк приводит десяток переводов «Макбета», по-разному освещающих смысл одной фразы, целую радугу оттен-

---

* «Кто из вас это сделал?» (*англ.*).

** «У него нет детей!» (*англ.*).

ков, в которых раскрываются душа и понимание каждого из переводчиков.

«Смиренные переводчики перед Шекспиром, – заключает он, – как живописцы, сидящие перед одним и тем же лесом, одним и тем же морем, одной и той же горой. Каждый из них напишет различную картину. Почти настолько же, как пейзаж, перевод – это состояние души. Сверху и снизу вокруг точного логического смысла первичной фразы реет тайная жизнь, почти неуловимая и в то же время более могущественная, чем внешняя жизнь слов и образов. Это ее именно важно понять и выразить. Необходима крайняя осторожность, потому что малейшая неверная нота, самая легкая ошибка могут разрушить иллюзию и разбить красоту самой прекрасной страницы. Вот идеал, о котором мечтает добросовестный перевод. Он заранее извиняет всякую попытку, даже ту, которая приходит после стольких других и приносит в совместное творение очень скромную помощь нескольких фраз, которым случай здесь и там благоприятствовал, быть может».

Матерлинковский перевод «Макбета» был поставлен в необычайной обстановке. В ночь Sainte-Wandrille было устроено празднество в том старинном замке, носящем ее имя, в котором он живет последние годы.[3] Трагедия была исполнена вне сцены в залах замка, в присутствии невидимых зрителей. Жоржетта Леблан исполняла роль лэди Макбет. По утверждениям немногих свидетелей этого ночного спектакля, зрелище было незабываемое. Можно представить себе, каким одушевленным и патетическим фоном служили Шекспиру подлинные готические стены.

Готическим камням посвятил Родэн статью, помещенную в «Matin».[4]

«Скалы, леса, сады, северное солнце – все заключено в этих гигантских массах; вся наша Франция заключена в наших соборах, как Греция сжата в одном Парфеноне. Увы! Мы на закате их великого дня.

Прежде чем исчезнуть мне самому, я хочу восславить эти камни, так нежно возведенные в красоту смиренными и учеными художниками, эти статуи, моделированные любовью, как уста женщины, эти убежища прекрасных теней, где нежность дремлет, укрытая силой, эти нервы тонкие и мощные, которые устремляются к своду и там склоняются в пересечении цветка, и розасы оконниц, украшения которых заимствованы от закатного солнца или солнца восходящего...

Романский стиль, эта чистая геометрия, остается основой французских стилей. Он остается будущим. Он был совершенен с первичной своей фазы. Эта дисциплина, исполненная сдержанности и энергии, родила нашу архитектуру. Это яйцо, в котором затаено семя жизни. Готика – история Франции, дерево всех наших родословных. Она первоприсутствует в нашем самосозидании, она живет нашими превращениями... Французские соборы возникли из французской природы. Это нашего неба воздух, такой яркий и такой окутывающий, дал художникам их пыл и утончил их вкус. Восхитительный наш национальный жаворонок, легкий и грациозный, есть истинный образ их гения. Он устремляется таким же полетом, и порыв кружевного камня сияет в сером воздухе, как крылья птиц. Юношей я любил, конечно, готическое кружево; но только теперь я понимаю значение и удивляюсь власти этого кружева. Оно вздувает профили и наполняет их крепостью. Видимые издали, эти профили кажутся восхитительными кариатидами, прислоненными к наличникам, – вьющимися растениями, моделирующими прямую линию стены, – как бы кронштейнами, улегчающими тяжесть.

Душа готики в этих чувственных извивах светов и теней, которые дают ритм всему собору и неволят его жить».

Громадная коллекция неизданных манускриптов и писем писателей романтической эпохи, собранная виконтом Спёльберх де Лованжуль и завещанная им Французскому Институту, перевезена в настоящее время из Брюсселя в Шантильи и разбором ее занимается Жорж Викэр. Для перевозки этой грандиозной коллекции манускриптов понадобилось

несколько десятков товарных вагонов. В ней находятся все спасенные бумаги Бальзака, Мюссе, Жорж Занд, Теофиля Готье, Сен-Бёва, и многих других. Октав Юзанн (La Depêche, 12 octobre) высказывает грустное предположение относительно судьбы этой сокровищницы документов: «В Шантильи создается "enfers"*, как в Национальной Библиотеке, куда будут сложены те письма и документы, которые будут найдены неудобными для оглашения, заметки, наблюдения и воспоминания, которые могут шокировать чувства наследников; тень добродетельного Монтиона будет парить над нравственным достоинством писаний доброго Тео, дядюшки Бева, певца Ролла[5] и скептичного Меримэ. Лучше сызначала примириться с нашей участью. Шантильи станет гробницей самых разоблачающих, самых независимых, самых дерзких произведений наших славных мастеров XIX века. Академическая дверь прикроет их своим попечением, более тяжким, чем могильный камень. Стыдливость Прюдомов будет бдить ревностно над тем, чтобы известные страницы не были никогда опубликованы, и именно те, которые интересуют нас больше всего, потому что только они могут осветить по-новому интимную обстановку великих умов, которых мы чтим».[6]

Последний из своих «Эпилогов» в «Mercure de France» (1 Décembre) Реми де Гурмон посвящает суровым размышлениям о судебной справедливости по поводу дела Стейнель. Он говорит резкие и беспощадные слова о судьях – защитниках общества:

«...Общество много бы выиграло, если бы оно было избавлено от этой защиты лживой и трусливой! Каждый раз, как один из этих господ говорит, испытываешь все упоение быть мерзавцем и каешься в своем состоянии честного человека...

...Продержать женщину в тюрьме в течение полутора года и собрать как следственный материал одни газетные сплетни, попытаться привести их в некоторый порядок, не успеть в этом, построить поверх всего несколько идиотских и трусливых гипотез и сказать судьям: "Господа, вы, конечно, осудите ее, не правда ли? потому что у меня ревматиз-

* «Закрытый фонд» (*фр.*).

мы и я очень устал; сделайте это, пожалуйста, для меня". Вот та справедливость, которую нам предлагают. И это то, что они называют защитой общественного строя! Какой балаган, какая клоунада!.. Брать это со стороны комической? Они занимаются своим ремеслом? Нет, скажем лучше: они исполняют свой долг. Нужно, чтобы все великие слова были окончательно перепачканы, так, чтобы их нельзя было больше брать даже щипцами. Прокурор – этот публичный обвинитель, исполнял свой долг. А известно, что когда исполняют свой долг, то сие точно бархат на совести. Это вознаграждение. При малейшем сомнении бархат заменился бы мехом из иголок. Поэтому честные люди замечают, исполняют ли они свой долг или нет. Механизм из самых упрощенных. Легко можно было бы построить автомат добродетели. И он изумлял бы современников безошибочностью своих действий. И притом заметьте, что втайне я одобряю этого обвинителя. Он логичен. И потом он сознает, что оправдание для суда самый страшный из скандалов, потому что это скандал непоправимый и свидетельствующий более ясно, чем самая великолепная судебная ошибка, о нелепости справедливости...

...Люди нашего века, которые еще верят правдивости свидетельских показаний! Когда доказано, что на десять человек может не оказаться ни одного, способного точно определить цвет обоев в своей комнате... И это не мешает судьям придавать значение единственному свидетельству, раз только оно повторяется без изменений, что может доказывать лишь упрямство свидетеля и то, что он не хочет отступать от того, что было им раз сказано...

...Фраза "Я убежден в том, что..." может приобрести ужасающий смысл. Следует стыдиться быть убежденным в чем-либо, раз уже нельзя воздержаться от этого. Эта "убежденность" создает столько смешных мучеников и столько карикатурных палачей...

...Я думаю, что общество, лишенное институтов справедливости, будет существовать не хуже и не лучше, чем общество, снабженное плохой справедливостью, а справедливость всегда плоха».[7]

Жюдит Готье, дочь Теофиля Готье, выпустила третий том своих мемуаров (Judith Gautier. Le Collier des jours. Le troisième rang du Collier. In.–18. Félix Jouve). Это одни из самых интересных интимно-литературных мемуаров нашего времени. Напомним, что первая нить ожерелья – были чисто личные воспоминания автора о своем раннем детстве. Вторая нить давала картинную фигуру Теофиля Готье в последние годы его жизни и целый ряд силуэтов посетителей его дома в Нейи: Бодлэра, Гонкуров, Дюма-сына, Поля де Сен-Виктора и т. д. Третья нить ожерелья сосредоточена на двух центральных фигурах – Вагнере и Вилье де Лиль-Адане.

Из новых книг следует отметить:

Villiers de L'Isle-Adam. Derniers Contes. (Histoires Insolites. L'Amour suprême. Akëdysseril). Ed. Merc. de France. (Некоторые из этих рассказов были помещены в изданиях, ставших библиографической редкостью, и, таким образом, только теперь становятся достоянием публики).

A. Ferdinand Hérold. Les Sept contre Thèbes. Tragédie traduite d'Eschyle. (Ed. M. d. Fr.). Второй том «областных поэтов» «Poètes du Terroir du XV au XX siècle» Ван Бевера. Настоящий том охватывает Дофинэ, Фландрию, Франш-Контэ, Гасконь, Иль де Франс и Лимузэн.

Из новых изданий старых поэтов и писателей надо отметить:

Les plus belles pages de Tristan l'Hermite. С предисловием Ван Бевера. (Edit. Merc. de France).

Les plus belles pages de Saint-Evremond. С предисловием Реми де Гурмона. (Ed. Merc. de France).

Les Amours et nouveaux eschanges des Pierres précieuses. Remy Belleau. (La Pléiade française). Suivis d'autres poésies du même auteur, publiés sur les éditions originales et augmentés de piéces rares ou inédites, aves une notice de l'Abbe Goujet et des notes par Ad. van Bever. Portrait-frontispice d'après Léonard Gaultier.

La Fleur de poésie françoise. Recueil joyeulx contenant plusiers huictains, dixains, quatrains, chansons et aultres

dictez de diverses matières, etc., publié sur les éditions de 1542 et de 1543 avec un avant-propos et des notes, par Ad. van Bever.

Les Priapées. François de Maynard. Publiées d'après les manuscrits et suivies d'un grand nombre d'épigrammes et des pièces satyriques, extraites des œuvres du même auteur et de quelques recvueils du temps, par un Bibliophile gascon.

Из появившихся во французских журналах за последний месяц следует отметить: «La Revue Bleue» (4 septembre). Peladan: «Machiavel et la politique positive» (2 octobre). Его же: «Les premiers rationalistes, Pomponace et Valla» (30 octobre et 6 novemb.). Maurice Barrès – Greco ou le secret de Tolède, «La Phalange» (20 août). Robert de Souza: «La réforme de l'orthographe: sa vanité». «Vers et Prose» (tome XVIII), прекрасное стихотворение Henri de Régnier – «Elvire aux yeux baissés», представляющее соответствие его стихотворению «Le reproche», переведенному так хорошо Валерием Брюсовым. В том же номере две документально важные статьи, касающиеся живописи: Бланша о Шарле Кондере и Милоса Мартана об Эмиле Бернаре. В предыдущем номере «Vers et Prose» (XVII) поэма Жюля Ромэна «A la foule qui est ici», увенчанная на конкурсе в Одеоне, и лекция Жюльена Оксе об Анри де Ренье. В «Merc. de France» (16 oct.) поэмы Gui-Charles Cros. В «Occident» «Трэн в честь президента Линкольна» в свободном и творческом переводе Вьеле-Гриффина.

В издании «Vers et Prose» вышла «Premier livre de prières» Жюля Ромэна.

Скончался судья Пинар (M. Pinard), имя которого незабвенно в литературе, так как им были составлены обвинительные акты и велись процессы против «Fleurs du Mal» и «Madame Bovary».[8]

ГР. АЛ. НИК. ТОЛСТОЙ. «СОРОЧЬИ СКАЗКИ»
(Изд. «Общественной Пользы»)

Прописная мораль учит, что порядочные женщины должны держать себя так, чтобы о них ничего «нельзя было сказать».

Трюизм этот более удачно можно применить к произведениям искусства. Что касается живописи – это бесспорно. То, что есть истинно живописного в картине, – не поддается никаким словам и определениям. Говорить и писать о картинах можно лишь постольку, поскольку в них присутствуют литературные элементы. То, что картину можно рассказать словами, это еще не осуждение ей, но – доказательство, что в ней присутствуют посторонние чистой живописи замыслы и эффекты.

Я думаю, что то же можно сказать и о произведениях чистой поэзии. О них тоже можно говорить, лишь поскольку в них есть «литература». С настоящей книгой хочется уединиться в молчании, и, в крайнем случае, для того, чтобы убедить<ся> в ее ценности, прочесть несколько страниц вслух.

Подлинная поэзия, как и подлинная живопись, как и подлинная женственная прелесть, недоступны словам и определениям, потому, что они сами по себе уже являются окончательным определениями сложных систем чувств и состояний.

Поэтому о «Сорочьих сказках» Алексея Толстого не хочется – трудно говорить. И это самая большая похвала, которую можно сделать книге. Она так непосредственна, так подлинна, что ее не хочется пересказывать – ее хочется процитировать всю с начала и до конца. Эта одна из тех книг, которые будут много читаться, но о них не будут говорить.

Последние годы дали русской литературе прекрасных сказочников. Мы имели сказки Сологуба, сказки Ремизова,[1]

теперь сказки Толстого. Трудно отдать предпочтение какой-нибудь из этих книг перед другими. Внешние приметы стиля и языка в них схожи и свидетельствуют о единой литературной эпохе, но внутренние родники творчества глубоко различны.

Сказки Сологуба – это хитрые и умные притчи, облеченные в простые и ясные формы великолепного языка. Их стиль четок и ароматен, их линии не сложны, но в глубине их замыслов кроется вся сложность иронии, нежность души переплетена в них с жестокостью, и в каждой строке расставлены западни и волчьи ямы для читателя. Это сказки не для детей. Но взрослый, вступивший в их мир, начинает себя чувствовать ребенком, запутавшимся в сложных сетях души их автора. Сказки Сологуба – как бы исторический мост между современным пониманием сказки и сказками Щедрина.

Сказки Ремизова еще более отмечены личностью автора. Родник их фантастики – это игра в игрушки, это игра определенными вещами: зайцами, котами, медведями – деревянными или из папье-маше, которые стоят на письменном столе Ремизова. От грубой, безобразной и тошной жизни, которая так негармонично и жестоко разверзается в его реальных, бытовых и автобиографических романах и рассказах, он запирается в своей комнате, уставленной детскими игрушками, и вносит в свои игры всю любовь, всю грусть и обиду своей души, и облекает ее во все драгоценности редких слов и во все свои громадные знания фольклора. Из этого создается мир и уютной, и беспокойной, и жуткой комнатной фантастики. Его звери и чудовища тем занятнее и страшнее, чем в них всегда чувствуется мистическая плоть (хотя созданы они из папье-маше), а природа у Ремизова является в тех сгущенных и чересчур ярких красках, какие она приобретает, когда думаешь об ней, сидя в комнате.

В сказках Алексея Толстого нет ни умной иронии Сологуба, ни сиротливой, украшенной самоцветными камнями, грусти Ремизова. Их отличительная черта – непосредственность, веселая бессознательность, полная иррациональность всех событий. Любая будет понятна ребенку и заворожит

взрослого. И это потому, что они написаны не от ущерба человеческой души, а от избытка ее. Действуют в них и звери, и мужики, и вещи, и дети, и стихийные духи – и все на равных правах, и все проникнуты старой, глубокой, врожденной земляной культурой. В них пахнет полевым ветром и сырой землей, и звери говорят на своих языках; все в них весело, нелепо и сильно; как в настоящей звериной игре, все проникнуто здоровым звериным юмором.

Он умеет так рассказать про кота, про сову, про мышь, про петуха, что нехитрый рассказ в несколько строк может захватить и заставить смеяться, а для этого нужен очень здоровый, а главное *подлинный* талант.

Безусловная подлинность составляет главную прелесть «Сорочьих сказок».

ПРОПОВЕДЬ НОВОЙ ЕСТЕСТВЕННОСТИ
(О романе А. Каменского «Люди»)

В литературе существуют некоторые неумирающие идеалы, которые проявляются в известные исторические эпохи у разных народов и под разными личинами, оставаясь в своей логической сущности неизменными. Исторически они могут быть обоснованы и оправданы; с точки зрения общественности они приносят известную пользу; но для искусства они вредны, бесполезны и обременительны.

К таким идеалам принадлежит фикция об «естественном человеке». Почти все мечтавшие о моральном исправлении общественного строя пытались изобрести своего «естественного человека». Его педагогическое удобство было слишком очевидно: те, кому хотелось рассматривать исторические пережитки, народные традиции, общественные кристаллизации – словом, все вообще органические процессы общества не как накопление культуры, а как «ложь условностей», те для наглядности должны были противопоставлять реалистически-обличительным картинам современного им общества искусственно ими созданный идеал «естественного человека».

Как все гомункулы и автоматы, он таил в себе притягательные силы пустоты и в то же время готовил опасности и разочарования. Мало кто из великих умов Европы, начиная с Ренессанса, избежал его отравы. Открытие древних культур Америки, которые охотно были приняты за райское состояние человека, повело к созданию «добродетельного дикаря». Для «естественного человека» была найдена фиктивная конкретность. Уже Монтэнь начинает попрекать своих современников добродетельными – «viri a diis recentes».[1]

Буревестник революционных эпох – «добродетельный дикарь» в XVIII веке получает полное господство. Робинзонов Пятница, трагическая идиллия Бернардена де Сен-Пьер,[2]

канонизация естественного человека у Руссо, даже кое-какие из персонажей в сказках Вольтера, свидетельствуют на разные лады о том же опасном и «полезном» идеале, мешающем свободному исследованию и принятию жизни.

Вызванный к существованию столькими заклинаниями, «добродетельный дикарь» появляется во время Революции, и, если 14 июля и 2 сентября он еще движим внушенною ему суровою литературною добродетелью, то третьего и четвертого сентября он уже становится тупым, кровожадным и не мудрым зверем.[3]

Идеализацию промышленного прогресса у Сен-Симона можно рассматривать как реакцию своего рода против диктатуры «добродетельного дикаря». Но авторитет «добродетельного дикаря» в области социальных построений далеко не подорван. В характерах современных социалистов мы можем наблюдать самые забавные арлекинады от смешения этих двух идеалов: идеала механического прогресса и идеала естественного человека. Размеры популярности Толстого и Горького на Западе свидетельствуют о неискоренимости мечты о «добродетельном дикаре».

По всему ходу своего культурного развития и по условиям переживаемой исторической эпохи, Россия оказалась обетованной страной для самых разнообразных воплощений «добродетельного дикаря». Русским утопистам и моралистам нечего было искать его в Америке, он был под руками. Идеализованный мужик, нигилист, опростившийся интеллигент, босяк... – все это различные гримасы одной и той же литературной маски. Суровый и смелый, но всегда ограниченный моральной идеей, реализм русского романа органически слился с антихудожественным идеалом «естественного человека». Добродетельный дикарь нашел свои пути и ходы в литературе. Он стал представителем естественной народной совести, естественной народной мудрости, он обладал «святой плотью», лишенной всяких свойств и отправлений и, в частности, пола.

Характерно то, что лишь тогда, когда авторы относились к «добродетельным дикарям» с сознательным или бессознательным несочувствием, как Гончаров к Марку Воло-

хову или Тургенев к Базарову, лишь тогда они снабжали их некоторыми признаками пола. Эта примитивная бесполость «естественного человека» не могла длиться вечно. Глубокие химические реакции, вызванные революционными движениями девятисотых годов, разъели плеву стыдливости и создали потребности в новых моральных критериях уже в области пола. Идеал естественного человека, излюбленный и воспитанный русской литературой, был готов к услугам новых беллетристов, оставалось лишь наполнить его новым содержанием. Арцыбашев создал Санина.[4] Этого можно было ожидать. Санин – неизбежное звено в эволюции естественного человека. Литературная критика не признала этого нового «добродетельного дикаря» добродетельным. Она была шокирована, испугана, возмущена... И совершенно напрасно, так как он был создан в самых лучших традициях русского идейного романа. Что сами традиции плохи – это уж другое дело.

Естественный человек остался в лике Санина по-прежнему прямолинейно честен и добродетелен, но, прикоснувшись к самой «естественной» области человеческой души, – к области пола, в которой все существует лишь психологическими условностями, он оказался смешон, нелеп и возмутителен.

Впрочем, молодежь, для которой специально и предназначается эта кухня идеалов, не отвернулась, не проглядела, но приняла и одобрила этого нового дикаря, нового учителя жизни. Тип нового «естественного человека», нового апостола борьбы с «условностями» в области пола, привился и размножился. Арцыбашев еще грешит кое-где объективной художественностью. А. Каменский стоит уже вне этих слабостей. Он весь пламенеет пафосом проповедника «новых отношений». Это дает ему силу. Мы помним, как его вопль о том, что невозможно незнакомым людям приходить в чужие квартиры,[5] вызвал целое движение и образование общества «Одиноких»,[6] которое ставило себе целью создать такие условия жизни, чтобы каждый мог войти в незнакомый дом в любой час и быть встреченным там разговором и самоваром. Мы ничего не знаем о дальнейшей судьбе этого общества, но

новый роман А. Каменского «Люди» представляет естественное развитие тех идей, которые были положены в основу вышеупомянутого рассказа.

Этот роман проникнут единой и страстной проповедью против условности.

«Главное – искренность, искренность, искренность. Пока люди будут говорить заученные фразы и проделывать заученные жесты, не может быть счастья на земле»...[7] «Трудно было понять, кто настоящий хозяин громадной, заставленной вещами квартиры – вещи или живые люди? С ненужной осторожностью, чуть не на цыпочках ступали по коврам и в неудобных придуманных позах, раздвигая фалды сюртуков и откидывая в сторону подолы юбок, садились на хрупкие диванчики и на стулья... Трусливо оглядевшись по сторонам, вдруг закидывали голову и с безумной яростью запускали зубочистки в рот. Ненавидели всею душой и мысленно ругали самой площадной бранью соседа, заслонявшего дорогу к вазе с зернистой икрой, или даму, с кокетливой улыбкой просившую передать как раз намеченный остаток закуски»[8]... «Нет иной причины, кроме яркого электрического света и по-незнакомому расставленной мебели, к тому чтобы сорок совершенно независимых друг от друга человек на разные лады лгали сами перед собою. Каждый из них в отдельности способен быть искренним в четырех знакомых стенах, когда, гримасничая перед зеркалом, он выкрикивает ему одному известные, причудливые, стыдные слова, или танцует на одной ноге от радости, или щиплет сам себя от злости. И он отлично знает, что так же, по соседству с ним, за стеной, поступает и другой, и третий»[9]... «Есть какая-то основная и притом ужасно легко поправимая ошибка в отношениях между людьми, делающая обстановку, костюмы, жесты и вообще условность нашими настоящими господами. И одна возможность, по уговору, ну там вроде игры в фанты, что ли, пренебречь всем этим – могла бы радикально обновить жизнь».[10]

Вот основные мотивы недовольства формами жизни у Анатолия Каменского. Идейная зависимость их от «Общественного Договора» Руссо и проповеди опрощения Льва

Толстого несомненна. Героем Каменского является «бывший студент» Виноградов – апостол новой естественности.

«Каких-нибудь два года тому назад он сам с волнением переступал пороги аудиторий, слушал очаровательную, шелестящую тишину библиотек, говорил с кафедры в кружках, пока не нашел своего единственного признания, не почуял приближения праздника на земле. Долой практические науки, измышляющие устройство изящных тюрем, красивых вместилищ лжи!.. Но что же делать? Только одно: перестать лгать. Если человек – зверь, то дайте ему свободно быть зверем. Если человек – любовь, дайте ему проявить себя до конца, и он сам создаст себе новый союз со всеми».[11]

Виноградов любит людей. «Вот они, люди, люди, – вот излюбленный тобою, ходящий, говорящий и корчащий всевозможные гримасы материал. Радуйся же, купайся в нем, объедайся им, смотри и слушай»,[12] – говорит он сам себе. Его апостольское служение заключается в том, что он, говоря словами Willy,[13] «поощряет пороки своих современников». Сам же он считает это уроками естественности. Как фанатик идеи, он совершает при этом поступки странные и смешные по внешности, но они не кажутся смешными, а импонируют окружающим. Так он поселяется на чужих квартирах, спаивает мужей, развращает жен, сажает себе на колени старичков-генералов, ведет во всех общественных местах свою проповедь и словами, и поступками. И так велика сила его идеи, что его не бьют, не выгоняют из дому, а скорее все заискивают у него и ищут его дружбы. Такое поведение окружающих указывает с несомненностью на то, что в лице Виноградова мы имеем дело с заветной мечтой Анатолия Каменского о «естественном человеке», с героем, перед которым должны склоняться все фантоши придуманного им мира.

Бескорыстие Виноградова подвергается тяжелому испытанию – тому испытанию, которому авторы всегда подвергают своих героев, чтобы доказать их чистоту и твердость, – любви. Виноградов чувствует, что любит Надежду – строгую и серьезную девушку, дочь профессора и внучку министра, которую он поставил себе целью освободить и провести через

пол. И все же, ради идеи он отрекается от своей собственной любви. Он отдает ее своему другу Нарановичу, который принимает дам, одетый в черную женскую рубашку, и насилует их через пять минут знакомства не ради идеи, а «для себя». Пред этим Виноградов говорит себе такие патетические слова:

«Ты видишь, настанет день, когда ты, повинуясь себе, предашь Надежду и только не будешь стоять в дверях, ибо тут, кроме всего остального, тебе будет нужно победить самое страшное, самое последнее – любопытство. Ты сделаешь это потому, что ты не боишься за нее, и потому, что ты не найдешь для нее лучшего зверя, чем Наранович, и, любя ее – да, ты уже любишь ее – ты поведешь ее жестокой, верной и ласковой рукой теми путями, которыми шел сам, все испытавший, ничем не пресытившийся и чистый, и, если ты теперь победишь в себе самом остатки деспота, собственника и лицемера, ты будешь счастлив потом... Сделай себя лучшим для нее. Закали свою любовь отречением и утратой, и твое будет твоим. Ты разжег в ней любопытство, и неужели эгоизм самца может остановить тебя на полпути? Веди же ее туда, куда хотел. Стой в стороне, смотри на нее могущественно и кротко, и говори свое: «Так надо. Хорошо». Пусть жадный зверь поглотит ее, твою будущую невесту, а ты стой и говори: «Да, да, все хорошо». Пусть твоя проповедь будет чиста и бескорыстна. Пусть идет, пусть увидит бездну, пусть очистится, чтобы сделаться зрячей, как ты. И если ты не потеряешь ее навсегда, то возьмешь ее большой, равной себе».[14]

Этот монолог указывает на ту нравственную высоту, на которой стоит благородный, честный и самоотверженный Виноградов. Естественно, что все сбывается так, как он сказал. Он сводит Надежду с Нарановичем, сам почти умирает от мук ревности, но побеждает свою боль. Дед-министр один все видит, понимает и благословляет подвиг Виноградова: «Знаю всё, знаю про *жертву*. По-моему, напрасно. Мог добиться сам. Идею твою понял. Бесполезный героизм. Мог самому себе поверить на слово»[15]...

Умный дед-министр умирает и оставляет Виноградову наследство. Надежда после романа с Нарановичем выходит

замуж за знаменитого писателя (но идиота) Березу. Но добродетель должна быть вознаграждена: Надежда убегает от Березы вместе с Виноградовым.

Ввиду того, что этот роман совершенно лишен каких бы то ни было художественных достоинств, которые могли бы подкупить эстетические вкусы наивных читателей, можно пожелать ему наиболее широкого распространения. Он с редкою наглядностью выявляет известные слабые стороны русского идейного романа, настолько защищенного именами корифеев русской литературы, что даже карикатуры «добродетельных дикарей» у Горького, Леонида Андреева и Куприна не могли его окончательно дискредитировать. Еще несколько таких наглядных образов, как «Люди» Каменского, и можно будет освободиться от обязанности относиться серьезно к таким литературным проповедям. Пока же их популярность неволит это делать.

HOROMEDON

I

Жертвенник ли, затепленный в небе, печальное ли око слепого дня, или сноп золотой пшеницы серпом месяца сжаты<й?> на звездных пажитях, – ты, Солнце, – или колесница бога[1], – и потоки времени струятся из-под твоих колес на тусклой земле, и жгучая взметается пыль мгновений из-под копыт коней времени...[2]

Нет, ты лишь видимый знак того, кто сызначала был Имя[3], того, кто не в небе, а в звездных глубинах человеческой души совершает свое восхождение сквозь знаки внутреннего Зодиака.

Аполлон-Оритэс![4] Аполлон-Горомедон![5] понимаю, почему тебе дано имя вождя времени и почему в твоей свите хоровод Муз переплетен с хороводами мгновений![6]

Лишь тогда возможным становится деление искусств, когда звездная влага, неподвижно обнимающая миры, недоступные постижению, едкой возмущенная щелочью человеческого сознания, приходит в движение и разлагается внутри нас на три стихии: прошлое, настоящее и будущее.

II

Взаимно проникая, сливаясь и рождаясь одна от другой, эти стихии лишь марево, рожденное от светильника Психеи[7], пламя которого трепетно вспыхивает в душе, прерывной линией – кратчайшей между точками рождения и смерти, отмечая сознанные мгновения[8].

И ничто не может удержать ускользания мгновений, потому что каждое «остановись, мгновенье – ты прекрасно»[9] несет в себе срыв в небытие.

Но искусство – алмазный мост[10] между бытием и тем, что вне бытия, и когда Аполлон приказывает: «Остано-

вись!» – мгновенью, оно, окоченев в своем трепете, свертывается и застывает в мраморе ли, в золоте, в эмали или в бронзе, в штрихе ли карандаша или в размахе кисти, в крылатом вознесении каменной башни или в оттиске медной доски.

Так сохраняется форма мгновения – гробница полая его земным телом.

И подобно тому, как рука, ощупывая кремневый нож каменного века, находит в нем впадины и выступы для пальцев и, угадав их, невольно повторяет то напряжение мускулов плеча, которое наносит удар, так душа того, кто проникается произведением искусства, ложится в гробницу формы и, покорившись движению линий, означенных ее емкостью, расцветает неускользающим, но отныне от вещества рождающимся мгновением.

III

В этом задача искусств пластических, творящих в настоящем: все то, что безвозвратно, и то, что лишь желанно возможно, то, что лишь соотношение углов и линий, и то, что порыв страсти и горение духа, пластическое искусство сплавляет с веществом так тесно и глубоко, как самая не сплавлена человеческая душа со своим земным телом.

Пластическое искусство творит свою работу в самом сердце вещества, непрерывно претворяя его и просветляя жизнью и пламенем закланных мгновений.

Живописец, скульптор, архитектор – ты не творец; ты лишь воспитатель вещества; камень и металл, цвет и линию ты учишь равновесию, человеческому строю и гражданственности, ты по складам научаешь их желаниям, ты посвящаешь их в таинства страсти и тишину их сознания отравляешь ядом чувства и страдания.

IV

Что такое сознание души в настоящем мгновении? Пламя свечи, тухнущее и вновь разгорающееся под дыханием

двух ветров с надутыми щеками, или сухой лист дерева, закружившийся в водовороте двух течений реки?

Вся косность омертвевших мгновений прошлого стремится преодолеть вольный ветер событий, веющий из будущего[11], и, как образовавшийся вихрь втягивает в себя пыль ногами многих людей обитой дороги и ею становится видим, как синева полудня и пурпур закатов существуют пылью, развеянной в горних областях воздуха, так настоящее мгновение может быть осознано лишь пылью ощущений.

Но у настоящего нет граней: оно еще не перестало быть будущим и уже становится прошлым, оно уже сложено в кладовую изжитых мгновений.

V

Музыка – искусство, творящее в стихии прошлого.

Не случайно, безвольно и сладко отдаваясь стихии звуков, сознание испытывает ощущение гармоничного падения вниз: это бездны, где корни души гнездятся, разверзаются, это проваливается дно памяти[12], распахиваются двери в сокровенные склепы, где живут призраки отжитых вселенных.

Не одну, а вечность вечностей дух творит тело, втягивая и претворяя в себе то вещество, которое захвачено его вихрем (извечный процесс пластического творчества)... Так камень, сорвавшийся с вершины, увлекает в своем полете другие камни, щебень, сухие травы, срывает кустарники («Будь, как лавина, которая есть только то, что она уносит с собою!»)[13].

О, радостное тело мое, ты лавина, которая сорвалась с уст Божьих в тот миг, когда времена времен были низвергнуты в бытие[14], ты лавина, образовавшаяся стремительным падением моего я в вещество, ты мое прошлое, сжавшееся в плоть, оживотворенную кровью, которая в темноте моих жил несет необъятности рассыпавшихся когда-то вне меня звездных вселенных.

Ты летопись мира, и музыка развертывает тебя, как свиток, и помогает мне прочесть самого себя от последней буквы до первой.

Вся история человеческих деяний записана в складках моего мозга, вся история зверя жива в бессознательных сокращениях моих мышц, очаг сердца поддерживает в моем теле температуру того Океана, из которого вышло все живущее на земле[15], строение костей моих учит меня тому, как строились горы, слагались минералы и копились плодоносные речные щебни, а если внутреннее око я опущу по своему спинному хребту, то увижу его в виде змея, первого из тварей, сказавшего про себя *Я*.

VI

О, ты, солнечной стрелой поразивший Змея и на вратах храма, на змеином воздвигнутого гнезде[16], возвестивший каждому человеку: «Ты еси!»[17]

Музыка – искусство памяти, нить Ариадны[18] по внутренним лабиринтам, ставшая струной на кифаре Аполлона!

Сократ, учись музыке[19] перед тем, как тебя покинет сознание земной формулы бытия: вспомни самого себя![20]

Какую великую грусть испытывает дух, лишь во мгновении сознающий себя, когда он вступает в мир звучащих числ и формул[21], из которых каждая выражает цифру соотношения духа распавшихся вселенных[22]. О, число – скелет воли! О, кладбища бытия в буре гармонии! О, великая радость совместить все развернутые циклы прошлого бытия в едином дыхании флейты!

Слушайте, пастухи, как в полдень Пан играет на вершине скалы, ибо звездные сферы движимы звуками его свирели[23].

VII

В успокоенную совершенность прошлого бурно вливается грядущее, насыщенное всем трепетом желаний и всеми неистощимыми кладами возможностей.

Над этой стихией, представляющей чистую сущность воли, которой нет иных форм, кроме осуществления моих желаний, над этой стихией свершений, в которой человек

бродит безгранично свободный своей слепотой, я властвую словом.

Поэзия – голос внутреннего *Я*, сочетавшая в своем корне финикийское phohe (– голос)[24] с ish (*Я* – бог).

Поэзия – царственная наука слова, которая творит в стихии будущего.

Все, прежде чем начать существовать как воля[25], как форма, как лик, раньше было словом, и нет ничего вокруг нас, что не таило бы внутри себя Слово, скрытое в темном веществе: и звук, и запах, и цвет – все внешние восприятия, – лишь ожоги огненного, личинами мира плененного слова[26], которое из глубины темницы подает свой голос поэту и ждет от него своего имени, своего освобождения.

VIII

Как Микель Анджело, остановившись перед узкой глыбой камня и прозревая в ней стесненную мощь своего Давида[27], восклицает: «Кумиры дремлют в мраморном плену косных глыб»[28], точно так же евангелист Иоанн, не дикую созерцая глыбу камня, а целую вселенную, в которой заблудился человеческий дух, пишет: «В начале было Слово... и Слово стало плотью!»[29]

И тою же охваченный тоскою пленения темный Гераклит[30] открывает глубочайшую тайну о том, что путь познания мира лежит через имена[31].

«Ах, и в камне таилось издревле пленное слово»[32], раскрывается Мелампу, которому змеи лизали уши[33].

IX

Как лунатика, из которого злая луна вынула его *Я* и он идет уверенной ощупью не своею движимый силой; надо, чтобы он вспомнил самого себя и в силе звука обрел власть над собою, окликнуть по имени, так, громко именуя одно за другим явления мира, поэт пробуждает их от лунного сна.

Тебе, Орфей, власть напевными именами расколдовать землю, и звери, освобожденные тобою от уз звериного, лижут

тебе в благодарности ноги, и камни идут за тобою, освобожденные от уз тяготения[34], и люди, освобожденные ритмом от уз Диониса, убивают тебя[35], ибо смерть – высший дар от человека человеку[36].

X

О слова, живущие на моих устах, вы лучи внутреннего солнца, которым сущее отвечает цветом, звуком, вкусом, благоуханием; в вас недоступная моей воле заклинательная сила: скудную мысль моего сознания я уловляю в четкое и тесное кольцо слов, а они, силою заключенной внутри их, сами складываются в магические формулы, которым повинуются стихии.

Вещая книга прорицаний Сивиллы[37], книга заклинаний и числ, книга, в которой записаны судьбы народов – Словарь моего языка! Как знахарь, властные собирающий травы на ночных полянах, как алхимик, над пылающим горном исследующий души и воли элементов, я в утерянном Раю языка ищу древнейших корней, и, сжигая слова в филологических ретортах, я отделяю ту ослабляющую их волю влагу, которой они напитались в книгах, я исследую строение стебля и рисунок цветка, и, в мудрых синтаксических сочетаниях, сплетаю из них праздничные венки так, чтобы не только внешняя гармония красок и линий ласкала глаз, но чтобы законченность круга была основана на внутреннем соответствии тех слов, из которых он сплетен.

Так из многих слов я сплетаю единый венок, нахожу одно имя, чистое и непроизнесенное, и несу его в мир, чтобы узнать, которая из вещей откликнется на него.

Вы же, те, кто видите в слове не живое существо, одаренное сверхчеловеческой волей и сознанием, а лишь мертвый и послушный инструмент, вы не выйдете никогда из границ приблизительного, ваши речи останутся только намеками, проклятием вашим станет тупое перебиранье словесных клише, истертых и тусклых, как слепая монета, утратившая свою заклинательную силу, и ни одна вещь в целом мире не ответит на ваш призыв тихим и радостным гулом.

Надо писать так, чтобы каждая фраза была именем.

XI

Слово для человека цель, а не средство.

XII

Таково влияние поэзии на мир внешних вещей, целиком обросших плотью: она пробуждает в них смутные воспоминания о самих себе, она снимает заклятие косности, она размывает упорные толщи вещества, и, обратно развитию мира, в котором слово становится плотью, она вновь превращает в слово то, что уже стало телом.

Но на внутренний обращенная мир поэта, она имеет иные влияния и из заклинательной становится пророчественной.

Здесь слово — осуществление статимого, а все что есть, во времени осуществляется лишь однажды и в течение одного мгновения. Пророчество – только намек на возможность события, если же слово равносильно тому, о чем повествует, то оно перестает быть пророчеством, а становится произведением поэзии и этим устраняет возможность иного осуществления.

Каждое слово, в которое я вкладываю свою душу, убивает в будущем некую возможность жизни. Каждый найденный стих говорит не о прошлом, а о будущем, которое уже не осуществится.

Слово это принесение в жертву самого себя, слово это омрачение от будущего, оно питается живой кровью возможного!

Поэтому только неверные слова могут быть согласованы с поступками, слова же найденные и точные должны находиться в разладе с деяниями по самой природе своей.

Слово не есть ли деяние, спасенное в самой сущности его, деяние, которому я не дал расточиться в напрасном свершении.

XIII

Пусть другие, усомнившиеся вместе с Фаустом в подлинности текста «в начале было слово», исправляют: «в начале было деяние»... (и уже черный пудель радостно лает в углу комнаты и раздувается в огненное чудовище, и Мефистофель в костюме странствующего студента с насмешкой отвечает на вопрос Фауста об имени: «легкомысленным кажется мне этот вопрос для того, кто так презирает слова»)[38] – я же выбираю не Деяние, а слово, и восклицаю вместе с Акселем:[39]

«Я слишком много думал, чтобы унизиться до действия!»

XIV

Таково троичное деление искусств, согласно нашему представлению о времени, более подобающее лику Аполлона – предводителя Мойр[40], чем Аполлона Мусагета[41].

Вас три, а не девять[42], темные музы времени, правящие судьбами человека на земле.

Клото, из кудели прошлого ты сучишь нить памяти, ты в музыке раскрываешь нам чувственное восприятие числа, ты несешь токи умерших воль, ты раскрываешь нам забытые миры.

Атропос, ты ножницами перерезаешь нить жизни, ты указываешь пальцем настоящее мгновение на доске солнечных часов или держишь в руках весы, на которых прошлое и будущее равновесятся.

Лахезис, подымающая прозрачную сферу грядущей вселенной, на которой рука твоя чертит предопределяющие имена, – ты истинная муза поэзии!

XV

Так противоустремлениями сил строятся своды человеческого храма: в то время, как поток поэзии размывает твердые породы физического мира и строит из него кристалл будущей вселенной (дабы не исполнилось слово Малларме: «не

создал в песне он страны, чтоб улететь, когда придет зима в сияньи белой скуки»)[43], пластические искусства осуществляют настоящее, претворяя все, что внутри и вовне человека, в перламутровую раковину, в которой стремится замкнуть себя дух человеческий и слиться с нею в единую плоть; а музыка, между тем, пронизывая все единством ритма, подобно ключу свода спаивает противоположные силы и примиряет противоречия духа в конечном слиянии чувственного числа.

XVI

Пластика говорит: «Остановись, мгновенье!»
Музыка: «Вспомни самого себя!»
Поэзия: «Да будет!»

ИМЕЛ ЛИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР ПРАВО ИНСЦЕНИРОВАТЬ «БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ»? – ИМЕЛ

Постановка «Братьев Карамазовых» встречена была в печати с редким озлоблением. Произносились слова о кощунстве, вандальском преступлении, о глумлении над великим произведением.[1] Некий *Зритель* в «Русск. Слове», который «пишет так смело, лишь будучи убежден, что многие и очень многие разделяют его чувства», восклицал с пафосом истинного негодования:

«До какой самовлюбленности нужно дойти, чтобы срисовывать дрожащей рукой дивные образы, написанные титанически смелою, гениальною кистью художника, и эти копии представлять на суд зрителю».[2]

Казалось бы: досадное недоразумение, но зато сколько любви к Достоевскому, любви ревнующей и беспокойной. И эту любовь высказывает сам голос множеств, безымянный зритель! Но затем раскрывается, что для этого зрителя роман «Братья Карамазовы» представляется «дивной статуей древнего бога, где все прекрасно, все полно особой внутренней гармонии». Это неосторожно. Сравнить роман Достоевского с мраморной статуей, хотя бы и в порыве негодования, это значит признаться в полном непонимании Достоевского. Пафос любви к автору оказывается пафосом невежества. Но и невежество есть состояние души, исполненное общественного интереса и достойное внимательного рассмотрения. В данном случае оно подымает вопрос: допустимо ли вообще перенесение действия романа на сцену?

«Давно уже и непоколебимо установлено, что всякая инсценировка великих произведений в высшей степени безнадежна, бесцельна, бессмысленна и вредна», говорит голос множеств. Невежество почти всегда логично. Оно не знает фактов, не умеет делать исторических справок, оно суще-

ствует в мире идейных и словесных клише, которые и любит нанизывать на логические нити.

Оно рассуждает так: художник – это ваятель, который в мраморных глыбах прозревает формы богов. Форма, раз найденная, неприкосновенна. Кто лучше творца знает, какую именно форму должен принять его замысел; и можно ли искажать его мечту? «У Достоевского нельзя переделать ни одной строчки, выкинуть ни одной буквы, у Достоевского все самобытно, необходимо, важно до последней степени; полстраницы, зачеркнутые в романе, это – уже громадная потеря».

Все это могло быть так, но, к сожалению, искусство не знает предопределенных путей, и жизнь всегда противоречит логике.

Вот нам говорят, что «давно уже и непоколебимо установлено, что всякая инсценировка великих произведений в высшей степени безнадежна, бесцельна, бессмысленна и вредна», а между тем мы видим, что вся история театра XIX века, во Франции, например, представляет попытки и, часто, удачные переделок романа в драму. Напомним, что две такие ультра-театральные, до пошлости театральные пьесы, обошедшие сцены всех городов, как «Dame aux camelias» Дюма и «Maître de Forge»[3] впоследствии, ввиду успеха, были применены к сцене.

Роман Гонкуров «La fille Elisa» (произведение, которое, быть может, ближе всех других во французской литературе приближается к Достоевскому), поставленный на сцене Антуаном,[4] стал поворотным пунктом в развитии реалистического театра во Франции. И почти такое же значение имел их другой роман «Germinie Lacerteux», воплощенный Режан.[5] Характерно при этом то, что театральные их пьесы, написанные ими исключительно для театра, никакого значения в истории французской сцены не имели.

Все это противоречит безусловности утверждения, что «давно уже и непоколебимо установлено»... и т. д. Напротив, изучая жизнь европейского романа, скорее можно засвидетельствовать, что роман имеет определенную тенденцию драматизироваться, и чем дальше, тем больше.

Роман – это эпос. А чем, в сущности, как не драматизированием современного им эпоса занимались Феспис, Фриних, Эсхил, Софокл? Трагедия всюду рождается из эпоса, т. е., вернее, из тем эпоса. А роман нашего времени – это не только эпос. Он включил в себя весь, еще не оформленный до сценической четкости, драматизм общественных коллизий и душевных состояний.

Если мы обратимся к истории русского театра, то нас поразит обратное явление. Вся история русской драмы представляет стремление театра превратиться в повесть, в картину, в пейзаж. Театр быта в середине XIX века этому способствовал, а с театром Тургенева и, наконец, с театром Чехова русский театр стал вполне эпическим – и замер. История русской драмы закончилась вместе с Чеховым и на нем прервалась. И вот тотчас же началось смутное брожение в самом театре, начался пересмотр всех сценических сил и возможностей. Мы вступили в парадоксальную эпоху напряженной театральной жизни, громадной театральной революции, при полном отсутствии драматической литературы. Постановки иностранных драматургов на русской сцене были как бы примеркой сил, сложными опытами. Но где же театру было искать русской трагедии, того трагического пафоса, которым трепещет вся русская жизнь? Где воплотилась трагедия русского духа? Конечно, не в театре. Не в театре, а в романе: в Достоевском, в Толстом, в Сологубе.

Русская душа слишком стихийна, чтобы иметь возможность спокойно течь по руслу тех драматических форм, которые мы взяли готовыми с Запада. Туда, по этим руслам, устремилось только то, что могло в них вместиться – комедия быта, лирика, драматический пейзаж. Все же стихийное, первобытное, неразрешившееся, все то, что делает русскую душу душой бесноватого, подвижника, хама и святого, все это устремилось в роман. Роман здесь оказался удобнейшей формой именно благодаря своей аформальности и бесконечной гибкости. Поэтому сравнивать роман Достоевского с законченной статуей – значит или совсем не понимать Достоевского, или совсем не понимать, что такое законченность формы.

В Достоевском получило себе первое, гениальное, но далеко еще не законченное воплощение трагическое русской души. Если искать уподоблений для романов Достоевского, то их хотелось бы сравнить с тою колоссальной стеной веков, которая появляется в апокалиптическом видении Гюго, открывающем «Легенду Веков», с барельефами, высеченными «de la chair vivante et de pierre brute»*.[6] В Достоевском именно есть эта трепещущая плоть, сросшаяся с диким камнем. Это мучительно, великолепно и ужасно, но, во всяком случае, ничего общего не имеет с мраморною законченностью форм, при которой нельзя выпустить ни одной фразы, нельзя изменить ни одного слова. Достоевский – это только первый день творения, а их еще будет шесть.

Художественный театр сделал шаг к осуществлению национальной русской трагедии, поставив «Братьев Карамазовых», и этот шаг был неизбежен. В своей инсценировке, много потерявшей от цензурных урезок, он с бесконечной бережливостью отнесся к тексту Достоевского и нигде не вставил ни одного лишнего слова. Может быть, так и нужно было при первом опыте. Но в дальнейшем развитии русской трагедии мне представляется несравненно более свободное и творческое обращение с текстом. Ценным для нас останется дух, а не формы. Мне представляется, что русский роман сыграет в нашей будущей трагедии роль национального мифа. Судьба «Карамазовых» будет нашей историей Атридов, троянский цикл мы найдем в «Войне и мире», Федру – в «Анне Карениной», Орестейю – в «Преступлении и наказании» и подобие Фиванских легенд – в «Бесах».[7]

«Братья Карамазовы» в Художественном театре, разумеется, несовершенны, но все же в эти два вечера чувствовалось не раз истинное веяние трагедии. А это бесконечно много. Что же касается кощунства, то оно, действительно, было в театре, но не на сцене, а в тех зрителях, которые еще не научились молиться во время трагедии.

---

* «из живой плоти и из необработанного камня» (*фр.*).

ВЫСТАВКА УЧЕНИЧЕСКИХ РАБОТ В ШКОЛЕ РЕРБЕРГА
(на Мясницкой)

Выставка внеклассных работ этого училища производит благоприятное впечатление своею серьезностью. Дух синтеза здесь преобладает над духом анализа. В этом стремлении к красочному синтезу и к композиции хочется видеть вестников перелома, наступающего после тех лет, когда на московских выставках господствовал анализ, разложение тонов и преобладание линии над пятном – элементы, столь шокирующие глаза публики, не посвященной в тайны живописной мастерской.

От ученической выставки нельзя требовать ни законченных работ, ни определенных индивидуальностей. То, что эти молодые индивидуальности определяют себя на дорогах различных и, часто, противоположных, можно отнести только к чести школы, которая, по-видимому, бережливо относится к личным особенностям каждого из учеников.

Преобладают пейзажисты, но есть и портретист Зак, у которого есть и чувство человеческого лица, и сдержанная стилизация рисунка.

В пейзажах Энгельса нота подлинного миража, а в эскизах есть декоративность, которая должна его привести к большим панно. Композиции Голощапова еще законченнее и обнаруживают культурный вкус. Выдержанный блеклозеленый колорит выделяет его строгостью и благородством. Ширшов с темпераментом культивирует импрессионизм хорошего тона. В общем, на выставке много работ наивных и неопытных, но нет безвкусных.

В противоположность обычным для Москвы влияниям Матиса, Сезана и Ван-Гога здесь можно уловить влияние Мэнара, Мориса Дэни и Богаевского.

ВЕЧНЫЙ АДАМ

(Посмертная повесть Жюля Верна)

Она называется «Вечный Адам», эта посмертная повесть Жюля Верна, только что опубликованная в «Revue de Paris». И в замысле и в тоне ее есть нечто, что отличает ее от других произведений этого страстного идеолога механической культуры и пророка всех новейших изобретений и открытий. В ней есть не свойственная ему меланхолия и грустный лиризм, в которых хочется видеть окраску последних мыслей умирающего романиста.

Сколько на земном шаре сменилось уже великих цивилизаций, которые ничего не знали друг о друге... Наша европейская культура, со всеми завоеваниями ее в области техники и механического познания мира, – чем гарантирована она? Кто может поручиться, что она уцелеет, а не будет вдруг сметена всемирной ли войной или мировым катаклизмом? Быть может, много раз уже так и бывало... Что мы знаем об Атлантиде, кроме ее имени? А если бы даже спасся во время катастрофы один человек или группа людей, которые бы потом размножились, – что могли бы они передать своим потомкам из тех знаний, которых они одни оставались хранителями? Сколько раз уже повторяется на земле Адам – этот вечный Робинзон мирозданья?

Все эти вопросы, конечно, вставали пред фантазией Жюля Верна в то время, когда он писал свою последнюю повесть.

Ее действие начинается на Земле... Да, безусловно, планета эта никак не может быть иной, чем Земля. Но это иной материк, иные люди, иные циклы времен. Ни одного клочка старой суши не осталось на всем земном шаре. Один ученый этой страны возвращается ночью домой с годичного торжественного заседания академии наук. (Потому что страна эта обладает настолько высокой культурой, что в ней есть и ака-

демия наук, и ученые, и почти все те механические изобретения, которыми пользуемся мы в наше время). Ученый размышляет о тех научных спорах, которые только что велись относительно происхождения человека. Была выдвинута, между прочим, и старая, наукой давно осмеянная теория о происхождении всех людей от одного первого человека Hedom'a (Адама) – имя, которое, по корню своему, не принадлежит ни к одной из групп существующих на земле языков, о чем были уже написаны целые томы бесплодных филологических изысканий. Сам же вышеупомянутый ученый делал доклад об измерениях ископаемых черепов доисторических людей, так как ему удалось наткнуться на странное явление: черепа, находившиеся в доселе исследованных слоях земли, указывали на малые объемы мозга у древних людей, но когда он углубился в более низкие слои почвы, то открыл останки людей еще более древних, но с черепами весьма развитыми. Так что оставалось только предположить о том, что человечество в известную эпоху испытало сильный умственный регресс. Так он шел и думал о нелепости происхождения людей от Адама. Вдруг он увидал в куче земли, выкинутой из глубокой шахты, странной формы предмет. Предмет этот оказался алюминиевым футляром, а в футляре – полуистлевшая рукопись на неизвестном языке, написанная неизвестными письменами. Ему понадобилось двадцать лет жизни, чтобы ее дешифрировать и перевести.

Рукопись эта оказалась подлинным дневником Адама. Только не того Адама, который жил в библейском раю и дневник которого так остроумно перевел Марк Твэн,[1] а одного из Адамов-Робинзонов, или, может, правильнее было назвать, Ноев, которые после гибели старых земных материков оставались для того, чтобы посеять человеческое семя на новой земле, и передавали своим потомкам, выросшим в грубых и суровых тисках борьбы за жизнь, смутную память о «потерянном Рае», об эпохе какой-то счастливой *безопасности* на земле, когда звери и силы природы мирно служили человеку.

Данный дневник оказывается дневником Адама – родоначальника именно того человечества, к которому принадлежит ученый, нашедший дневник.

Начало дневника относится ко второму десятилетию XX века. Адам сперва описывает свою предшествующую жизнь. Он был французским инженером и жил в своей вилле во Флориде, где имел обширные дела. Он собирался вскоре их ликвидировать, чтобы вернуться во Францию. По вечерам у него собиралось несколько друзей и велись беседы, главным образом, на научные темы. В тот вечер разговор шел о последних завоеваниях европейской науки. Кто-то высказал мысль, что человечество уже не раз достигало этих пределов знания, а потом все рушилось и забывалось... Халдея... Египет... Все протестовали. «Отличительный характер завоеваний нашей науки в том, что они окончательны. Наша культура охватила весь земной шар».

– Однако, в факте мирового катаклизма, который бы охватил сразу всю сушу, нет ничего теоретически невозможного.

Все в один голос воскликнули: «Ну, подите вы!»...[2]

Именно в этот самый момент он и произошел. Толчок землетрясения заставил всех выскочить из дому. Море, которое находилось на двести футов ниже, под отвесными скалами, теперь уже подступило к саду. Оно было тихо. Очевидно было, что не оно росло, а земля быстро погружалась вниз. Через минуту они уже были на автомобиле и мчались по дороге, ведущей в горы. Но скорость автомобиля и скорость погружения земли были равны: море оставалось неизменно на сто метров сзади. Гонка длилась несколько часов, и, наконец, глубокая пропасть перервала перед ними полотно дороги. Они остановились. Но и море перестало взбухать. Когда рассвело, они увидели себя на маленьком островке среди океана. Вершины гор, несравненно более возвышенных, чем тот холм, на котором спаслись они, скрылись под водою. Через десять дней их, умирающих от голода и жажды, подобрал пароход. Там еще ничего не знали о катастрофе. Пароход шел в Мексику. Но Мексики не оказалось. Они поднялись к северу – Северной Америки не было, спустились к югу – Южная Америка исчезла тоже. После начался ураган, который носил их по океану в течение сорока дней. Когда он стих и явилась возможность произвести измерение, то оказалось,

что они находятся над местом, где стоял Пекин. Они взяли курс к Гималаям. Ни одна вершина не возвышалась над водой. Они проплыли надо всей Европой и нигде не нашли ни одного клочка суши. Уже припасы их и топливо кончались, когда посреди Атлантического океана они наткнулись на новую землю. Этот материк стоял там, где раньше был океан, и берега его видом своим не напоминали ничего похожего на старую землю. Это была суша, только что вставшая со дна океана, совершенно лишенная признаков растительности и еще струящаяся влагой. Среди отвесных стен берегов они нашли залив и пристали. Море кишело рыбой и морскими животными. Они открыли ключи пресной воды и поселились там, питаясь рыбой и ракушками.

Затем Адам-Робинзон рассказывает подробно, как вся жизнь их уходила на добывание пищи, как они нашли у себя на корабле мешок пшеницы и посеяли ее, несмотря на бунт матросов, которые хотели испечь из нее хлеб тотчас же; как, спустя несколько лет, они оснастили вновь корабль и объехали кругом новый материк и убедились, что это единственная суша, существующая на земле. Они видели остатки каких-то колонн и зданий, выдвинутые с морского дна и хранившие следы им неведомой цивилизации. Они наблюдали всюду небывалый рост органической жизни и быстрый переход водяных форм в земные. Водяные растения ассимилировались на земле, летающие рыбы быстро превращались в птиц. Вернувшись в свой лагерь, они были удивлены количеством растительных видов и зелени, развившихся в этой области в соседстве человека. Затем в самом организме человека вновь вспыхнули дремавшие плодородные силы.

Последние записи дневника Адама относятся к его глубокой старости, когда он жил окруженный внуками и правнуками. Его сверстники – и капитан парохода, и те двое ученых, которые спаслись вместе с ним, умерли, корабль сгнил. Перед смертью они сделали большой труд: записали все те научные знания, которыми они владели, чтобы передать их своим позднейшим потомкам, потому что, пока жизнь на земле была еще слишком сурова, все время уходило на добывание пищи и поддержание жизни. Домов себе новые люди

так и не выстроили, потому что мягкость климата не делала их необходимыми. Записи свои Адам заключает сведением, что он их вложит в алюминиевый футляр и запрет в тот железный ящик, в который замкнута энциклопедия минувшей культуры, предназначающаяся для дальнейших, более счастливых, потомков... Но этого ящика найдено не было: железо за тысячелетия истлело в земле, а алюминий сохранился.

Любопытно, насколько в этой предсмертной своей повести Жюль Верн совпадает в своих описаниях и в настроении с последними главами последнего романа Уэльса «Война в воздухе»,[3] который кончает тоже картиной одичания мира. Только Уэльс еще пессимистичнее: он не прибегает к космическим катастрофам, он видит разрушительные силы внутри самой машинной культуры и пророчит, что она погубит самое себя, лопнет, как паровой котел, не выдержавший высокого давления.

Жюль Верн, принявший в юности научный роман из рук Эдгара По, умирая, передал его в руки Уэльса.

Жюль Верн был во всем многотомном труде своей жизни восторженным идеалистом машины подобно тому, как Сен-Симон и Фурье были идеалистами капитализма, и эта повесть его, такая грустная и пессимистичная, может служить характерным указателем того перелома, который уже начинает совершаться в европейском сознании, по отношению к машинной культуре. Жюль Верн описывал в своих романах то, чего ему хотелось дождаться и увидеть, ту жизнь, которая была бы желательна для него. Уэльс же стал строить свои романы аналитически, и его лирическое чувство – опасение того, что может наступить, желание предупредить о возможных ужасах и опасностях.

В этой повести о «Вечном Адаме» мы имеем запечатленным самый момент надлома настроения, звено, соединяющее идеологию Жюля Верна с критицизмом Уэльса, что придает ей историческое значение.

ОБ ИСКУССТВЕ АКТЕРОВ
(По поводу лекции кн. С.М. Волконского в Художественном театре)

За последние годы мы слышали так много о том, чем театр должен быть, к чему он идет, откуда он исходит, как следует ставить пьесы. Публика была посвящаема во все тайны режиссерского искусства, и ей были представлены на суд образцы всех постановочных опытов. И драматург, и актер исчезли со сцены перед лицом режиссера. Режиссеры стали полководцами, командующими военными действиями, и в славе их померкли составители диспозиций – драматурги, и солдаты – актеры.

Режиссер, по замыслу своей роли в театре, должен быть тайной пружиной. Когда он невидим, когда о нем не говорят, это признак того, что в театре все благополучно. Но как только он появляется на сцене лично, чтобы заменить неспособного актера или спасти бездарного драматурга, это значит, что равновесие драматического искусства нарушено, и театру грозит опасность.

Талантливость режиссеров – опасный симптом в жизни театра.

Никогда и ни в какую эпоху мы не имели стольких талантливых и умных режиссеров!

И никогда стольких тайн не разоблачалось перед публикой: режиссеры разоблачили перед ней тайны постановок, поэты – тайны духа трагедии, критики – тайны понимания и восприятия зрителем театрального действа... Одни актеры были забыты. Публика рассеянно скользила глазами по их лицам во время представления, следя лишь за «барельефностью» фигур, об них даже не теоретизировали; и только кто-то из великих европейских режиссеров, кажется Гордон Краг, воскликнул: «Нельзя ли заменить актеров каким-нибудь более гибким материалом?»

Только на днях, в первый раз за целое десятилетие, довелось нам услышать «Об искусстве актера» – лекцию князя С.М. Волконского, которую он прочел в Художественном театре 6 ноября.

– Русский актер, – говорил он, – направляет все усилия, чтобы *проникнуться* ролью, и совершенно не заботится о том, как *передать ее.*

– Русского актера учат не обдумывать и не вырабатывать своих жестов заранее, инстинктивный жест должен быть верен сам по себе. Но тот инстинкт, который учит делать верный жест в жизни, покидает человека на сцене. На сцене все условно. Жизнь на сцене сведена к своим основным логическим линиям, и сценическая правда требует логики и последовательности этих схематических линий.

Всякое творчество предполагает известной технику ремесла, интимное знакомство с материалом. Живописец должен иметь в своем распоряжении богатую палитру оттенков и их комбинаций, поэт – палитру жестов и интонаций. Знаменитый создатель целой школы французских актеров, Дельсарте, мог произнести слова: «Я не хочу вам сказать – нет» – с шестьюстами оттенками. Только с такой палитрой и возможна полнота творчества.

Строго осуждая «аэропланность» современных рассуждений о театре, кн. Волконский подошел к самой азбуке искусства, к алфавиту жестов и интонаций. Он подверг глубокому, последовательному и острому анализу основные элементы актерской техники и выявил типичные бессмыслицы и трафареты русских актеров, наглядно иллюстрируя их примерами и мимикой.

При этом вспоминались невольно католические руководства для проповедников, бывшие в ходу до начала XIX века, где в систематическом порядке были перечислены всевозможные виды грехов. (Эти руководства составляли, между прочим, усладу школьников того времени, когда не были еще изобретены популярные медицинские учебники по сексуальным вопросам).

Такие систематические списки грехов были бы полезны и теперь для каждого из искусств. Необходимы каталоги всех

трафаретов, клише и банальностей, процветающих в каждом искусстве. Как образец таких книг, можно указать книгу Луазон-Бридэ (Марселя Швоба) «Нравы журналов. Трактат о журналистах»,[1] книгу классическую в своем роде, по прочтении которой становится почти немыслимым читать современные газеты.

Зародыш такой же книги нам чудится в лекции кн. С.М. Волконского. Эта книга должна быть подробной, как сама сцена, все грехи – и смертные, и малые, должны там стоять в порядке на своем месте. Такая книга неизбежно станет настольной для каждого актера, для каждого любителя театра.

ЖЕНСКАЯ ПОЭЗИЯ*

За последнее десятилетие мы являемся зрителями загадочного и пышного расцвета женской поэзии во Франции. В то время как творческий дух поэзии как бы отхлынул в том поколении, которое пришло после символистов, целая плеяда женщин-поэтов с ярко выраженными индивидуальностями вступила в литературу. Эта женская поэзия отличается и разнообразием содержания, и сильно выказанным темпераментом, и четкой искренностью.

В некоторых отношениях эта женская лирика интереснее мужской. Она менее обременена идеями, но более глубока, менее стыдлива (стыдливость, ведь, это исключительно мужское чувство). Женщина глубже и подробнее чувствует самое себя, чем мужчина, и это сказывается в ее поэзии.

В русской литературе мы можем наблюдать почти параллельное течение. Самые последние годы, которые были сравнительно бедны появлением новых поэтов, принесли нам стихи Любовь Столицы, Аделаиды Герцык, Маргариты Сабашниковой, про которые Бальмонт писал,[1] что они – эти стихи – единственное, что есть интересного в русской поэзии. В «Аполлоне» за этот год были напечатаны два цикла стихотворений такой интересной поэтессы, как Черубина де Габриак,[2] и только что вышла книга Марины Цветаевой «Вечерний альбом», о которой мы и хотим поговорить.

Женщины-поэты предыдущего поколения, Зинаида Гиппиус, Поликсена Соловьева (Allegro), как бы скрывали свою женственность и предпочитали в стихах мужской костюм, и писали про себя в мужском роде. Поэтессы же последних лет, подобно поэтессам французским, говорят от своего женского имени и про свое интимное, женское.

---

* Марина Цветаева. «Вечерний альбом».

Но ни у одной из них эта женская, эта девичья интимность не достигала такой наивности и искренности, как у Марины Цветаевой. Это очень юная и неопытная книга – «Вечерний альбом». Многие стихи, если их раскрыть случайно, посреди книги, могут вызвать улыбку. Ее нужно читать подряд, как дневник, и тогда каждая строчка будет понятна и уместна. Она вся на грани последних дней детства и первой юности. Если же прибавить, что ее автор владеет не только стихом, но и четкой внешностью внутреннего наблюдения, импрессионистической способностью закреплять текущий миг, то это укажет, какую *документальную* важность представляет эта книга, принесенная из тех лет, когда обычно слово еще недостаточно послушно, чтобы верно передать наблюдение и чувство.

Ах, этот мир и счастье быть на свете
Еще невзрослый передаст ли стих?[3]

Но эти опасения неверны. «Невзрослый» стих М. Цветаевой, иногда неуверенный в себе и ломающийся, как детский голос, умеет передать оттенки, недоступные стиху более взрослому. Чувствуешь, что этому невзрослому стиху доступно многое, о чем нам, взрослым, мечтать нечего. В начале книги это дитя, которое говорит о детях:

Дети – это взгляды глазок боязливых,
Ножек шаловливых по паркету стук...
Вечный беспорядок в золоте колечек,
Ласковых словечек шепот в полусне,
Мирные картинки птичек и овечек,
Что в уютной детской дремлют на стене...[4]

Это «весенние сны в дортуаре, и блужданье в раздумье средь спящих, звук шагов, как нарочно скрипящих, и тоска, и мечты о пожаре»...[5] Это портреты рано умерших детей: «...так недоступна, так нежна! Она была лицом и духом во всем джигитка и княжна. Ей все казались странно грубы: скрывая взор в тени углов, она без слов кривила губы и ночью плакала без слов. Бледнея, гасли в небе зори, темнел огромный дортуар; ей снилось розовое Гори в тени развесистых чинар...

Умолкло сердце, что боролось... Вокруг лампады, образа... А был красив гортанный голос! А были пламенны глаза!»[6] Это ранние «жертвы школьных сумерек», дети-самоубийцы: «Милые ранние веточки, гордость и счастье земли, деточки, грустные деточки, о, почему вы ушли?.. Смерти довериться, смелые, что вас заставило, что?»[7]

...«Дети от солнца больны. Дети-безумцы. Они влюблены в воду, в рояль, в зеркала»...[8]

После «Детства» идет книга ранней юности «Любовь».

«Днем томима гордым бесом, лгу с улыбкой на устах; ночью ж... Милый, дальний... Ах! Лунный серп уже над лесом!»[9] «При ярком свете мы на страже, но мы бессильны в темноте. Нас вальс и вечер, – все тревожит». Юноши уже перестают быть братьями, становятся гостями из «чужого лагеря»: «Пока вы рядом – смех и шутки, но, чуть умолкнули шаги, уж ваши речи странно-жутки, и чуст сердце – вы враги»...[10] И рядом уже часто женский порыв: «Я не судья поэту, и можно все простить за плачущий сонет!»,[11] и обращение к «Следующей»: «Будь той ему, кем быть я не посмела»,[12] и сознание своей слабости: «Мы любили тебя, как могли, как умели... Мы из детской уйти не хотели, вместо сказки не жаждали бреда... Если можешь, пойми»...[13], и рядом наивно искренние слова: «Мой зимний сон, мой сон до слез хороший, я от тебя судьбой унесена»...[14], и конец какой-то любви: «Я в решительный вечер была боязлива, эти муки – мое искупление».

...«И теперь я бездушно скитаюсь по дому, точно утром, приехав с вокзала»...[15] «Не было, нет, и не будет замены, мальчик мой, сердце мое!»[16]

Третья часть книги – «Только тени» – наивные тени героев очень юных лет: Маргарита Готье, Рейхштадтский герцог, Камерата, Шенбрунн, Анжелика, «можно тени любить, но живут ли тенями восемнадцати лет на земле?»[17]

А за год до этого исступленно радостная молитва: «Я жажду чуда теперь, сейчас, в начале дня! О, дай мне умереть, покуда вся жизнь – как книга для меня. Ты, мудрый, ты не скажешь строго: "Терпи, еще не кончен срок", ты сам мне подал слишком много! Я жажду сразу всех дорог!.. Чтоб был

легендой день вчерашний, чтоб был безумьем каждый день!.. Ты дал мне детство лучше сказки и дай мне смерть в семнадцать лет!»[18] Но не в этом порыве к гибели сущность поэзии Марины Цветаевой. Она, мне кажется, в этих строках: «Я женщин люблю, что в бою не робели, умевших и шпагу держать и копье, – но знаю, что только в плену колыбели обычное, женское счастье мое».[19]

«Вечерний альбом», это – прекрасная и непосредственная книга, исполненная истинно женским обаянием. Рядом с сивиллинскими шепотами, шорохами степных трав и древними заплатками Аделаиды Герцык, рядом с настроенно-католическими молитвами, демоническими и кощунственными признаниями изысканной и фантастичной и капризной Черубины де Габриак, рядом с северно-русской менадой, Любовью Столицей, Марина Цветаева даст новый еще, рассказанный облик женственности.

Но что же может ожидать этот двойной и параллельный расцвет женской лирики в России и во Франции? И там, и у нас он наступил после творческой полосы, посвященной разработке, утончению и освобождению стиха и поэтической речи.

Женщина сама не творит языка, и поэтому в те эпохи, когда идет творчество элементов речи, она безмолвствует. Но когда язык создан, она может выразить на нем и найти слова для оттенков менее уловимых, чем способен на это мужчина. Женская лирика глубже. Но она менее индивидуальна. Это гораздо больше лирика рода, и не лирика личности. Значительность поэзии названных мною поэтесс придает то, что каждая из них говорит не только за самое себя, но и за великое множество женщин, каждая является голосом одного из подводных течений, одухотворяющих стихию женского, голосом женственной глубины. Этой силы подводных глубин не было у поэтесс предшествующего поколения, примкнувших к мужской, аналитической лирике, например, у Зинаиды Гиппиус.

ЗАКОН И НРАВЫ
(Из жизни Запада)

Где проходит грань между обычаем и законом? Когда обычай может и должен быть санкционирован и занесен в кодекс?

Вильс де Лиль-Адан говорит очень картинно: «Паскаль утверждает, что с точки зрения фактов добро и зло, это – вопрос географической широты»[1]. Действительно – известный поступок считается преступлением здесь, а там он является поступком похвальным, и наоборот... В Лапландии честь отца семейства требует, чтобы дочь его являлась объектом всех любезностей, находящихся в распоряжении путешественника, принятого около его очага. На севере Персии у кабульских орд, которые живут в очень древних гробницах, если вы, будучи сердечно приняты в какой-нибудь комфортабельной могиле, не окажетесь через двадцать четыре часа в интимных отношениях со всем потомством вашего хозяина, то можно надеяться, что вам просто-напросто оторвут голову – казнь эта весьма в моде в этих краях. Итак, действия наши безразличны, поскольку они совершаются на физическом плане: только совесть каждого делает их хорошими и дурными. Таинственная причина, лежащая на дне этого громадного недоразумения, есть, конечно, эта врожденная необходимость, которая неволит человека создавать себе предпочтение, быть совестливым, запрещать себе скорее то, чем это, – сообразно с веяниями его страны, в конце концов, можно сказать, что все человечество целиком забыло и старается вспомнить и ищет ощупью какой-то забытый закон.

Эта слепота и искание ощупью тем более ярко выражаются, чем ближе приходится сталкиваться юристам с регламентацией правонарушений в области любви и всего с нею соприкасающегося. «Да будет проклят тот мечтатель беспо-

лезный, – восклицает Бодлер в одной из своих инкриминированных пьес, – который честность смешал с любовными делами!..»[2] Этим летом английский суд приговорил одного молодого человека к двум фунтам стерлингов штрафа за покушение на кражу поцелуя: юноша хотел на улице поцеловать руку незнакомой дамы.

«Поцелуи дороги в Англии! – восклицает по этому поводу французский юрист. – Если покушение стоит пятьдесят франков, то сколько же стоила бы кража осуществленная?» Но если английский судья рассматривает вышеприведенный случай как кражу, то значит, по его мнению, поцелуй – это товар. Вот странное определение для судьи той страны, которая заявляет, что проституции не существует в ее пределах. Во Франции мы рассматриваем поцелуй как нечто стоящее вне торгового обмена, его можно дать, его можно похитить, но он не подлежит купле-продаже, перед лицом закона, по крайней мере. Кроме того, мы знаем, что английские суды применяют закон, не считаясь с полом обидчика. И мы, следовательно, имеем право представить себе обратный случай: если какая-нибудь красивая девушка вздумает поцеловать великовозрастного малого, этот последний будет вправе жаловаться в суд на «кражу поцелуя».

Другой юридический казус из практики английского суда: молодой иностранец, проведя несколько вечеров с одной девицей «с Пиккадили», после того, как он отказался уплатить ей чрезмерную сумму, которую она потребовала, был ею привлечен к суду за «нарушение обещания вступить в брак». Когда он, возмущенный этим обвинением, заявил судье, что никогда здравомысляшему человеку не может прийти в голову идея жениться на публичной женщине, судья ему ответил торжественно: «Милостивый государь, вы забываете, что в Англии проституции не существует и что все подданные его королевского величества имеют одинаковые права на уважение». Иностранец был признан виновным.

В этом же году молодой человек 25 лет обвинял 54-летнюю богатую вдову в нарушении обещания выйти за него замуж, и та была приговорена английским судом к 6250 франкам штрафа (25/IV – 1910).

Эти приговоры кажутся чудовищно смешными французским юристам, между тем, французский судебный кодекс готовится обогатиться новым законом, который вызовет не меньше судебных курьезов. Это закон о разыскании отчества (Recherche de paternité), проведенный уже Гюставом Риве через сенат и ожидающий только утверждения палаты депутатов. Реми де Гурмон беспощадно критикует его в своей последней статье,[3] попутно высказывая свои pia desiderata* в области «законодательной регламентации любви».

«Это дитя родилось в театре Амбигю (мелодраме), однажды вечером при неистовом восторге публики; затем оно было отдано на воспитание кормилице в фельетоны "Petite Journale", откуда его извлек Дюма-сын для того, чтобы воспитать в Comédie Française, которая с комическою заботливостью лелеяла его девственность. Оно (la loi – закон по-французски женского рода) выросло в комнате у консьержа, где г-н Гюстав Риве – сенатор – его заметил и увлекся им. Теперь судьба его обеспечена...

Закон мне нравится, так как это один из самых коварных законов, когда-либо созданных; ему суждено посеять в сердце мужчины вечное опасение женщины. Под предлогом защитить женщину от нее самое он сделает из девушки пугало. Во Франции уже начали было устанавливаться обычаи взаимного доверия; мужчина уже обращался с девушкой по-товарищески, забывая старые общественные предрассудки, которые привыкли рассматривать одно из этих существ как охотничью собаку, а другое как дичь. Теперь это соглашение будет разрушено. Показаться публично добрым товарищем молодой девушки станет поступком очень серьезным, героическим почти: это будет значить принять на свои плечи ответственность за всю ее жизнь...

Мужчины, которым нужно защищаться от женского обаяния, научатся хитростям. Они сумеют избегать свидетелей, они не будут больше писать, они будут скрываться. Закон даст влюбленным манеры преступников. Он создаст преступников, как всякий уголовный закон. Вместо того чтобы

* Благие пожелания (*лат.*).

предотвратить несколько грязных историй (которых предотвратить ему не удастся), этот закон создаст тысячи других, которые без появления его лица – бесстрастного и глупого, разрешились бы сами собой, просто и согласно обычаю. Закон создаст только бунтовщиков.

Так как отчество (paternité) не может быть ни доказано, ни опровергнуто, то, разумеется, озаботились сочинить юридические правила для его установления, и, натурально, правила эти не могут быть точными. Финансисты могут рассматривать этот закон как победу...

Я не говорю уже о других последствиях этого закона, который создан для поощрения проституции и адюльтера. Чем больше неженатый будет опасаться молодых девушек и свободных женщин, тем скорее он пойдет искать убежища у этих двух типов любви, гарантирующих его от шантажа...

Этот закон мог бы быть составлен удачнее. Женщину следовало попытаться защитить вовсе не от мужчины, а от предрассудков. В своде законов следовало бы написать так:

"Для женщины так же естественно рождать детей, как для яблони приносить плоды. Замужем ли эта женщина или нет, она одинаково достойна уважения, когда рождает ребенка. Розыск отчества воспрещается, так как ребенок принадлежит одной матери. Нормальный заработок или жалованье, получаемое женщиной, государство увеличивает еще такою же суммой, пока женщина беременна или пока она воспитывает детей, по закону находящихся всегда на ее попечении. Брак есть церемония свободная, государством не признаваемая. Закон не признает никаких преступлений полового характера – как-то прелюбодеяние, проституция и тому подобное, так как преступления эти не имеют никакого смысла в цивилизации, где оба пола, одинаково свободные, не имеют никакой на себе ответственности, кроме тех, которые они принимают сами на себя добровольно".

В этом проекте закона не хватает нескольких параграфов (относительно наследства, между прочим), но мне думается, что он содержит все существенное. Впрочем, я не имею никаких иллюзий относительно возможности его осуществления.

Это не больше, чем тема для философских мечтаний. А кто знает, впрочем, не придется ли нам когда-нибудь читать *распоряжений*, составленных в таких выражениях:

"1-го июня... m-lle X., учительница, разрешилась от бремени здоровым ребенком... Жалованье ее удваивается с 1-го января сего года".

Или приговор суда, осуждающий чету скаредных буржуа на столько-то лет каторги за то, что они выгнали на улицу свою прислугу под тем предлогом, что она забеременела...»

Вот высший уровень вод, вот точная температура морали интеллектуальной Франции.

СУДЬБА ЛЬВА ТОЛСТОГО

Конечно, сейчас в России есть много людей, для которых смерть Льва Толстого представляет всю горечь потери лично близкого человека. Для них драгоценны и каноническая пышность надгробных речей и пафос народной скорби.

Но для миллионов людей в этой земной смерти великого писателя нет ни разрыва, ни окончания, ни безвозвратной потери. Для тех, кто знал Толстого через слово, смерть не может являться утратой. Он остается им таким же живым и близким, как и при жизни. Даже больше: смерть художника не только не лишает нас чего-нибудь, она обогащает, давая фигуре человека тот последний, окончательный удар резца, который завершает лик и придает ему трагическое единство.

В судьбе человеческой нет случайностей. То, что мы называем случайностями, можно сравнить с теми непроизвольными, бессознательными жестами, которые, возникая помимо воли, с тем большею четкостью обнаруживают скрытую природу человека.

Постепенно из различных обстоятельств жизни, из различных внешних течений, вливающихся в круг бытия, выясняется сперва смутная, потом более определенная фигура судьбы отдельного человека. Эта фигура напоминает самого человека, но в преувеличенном размере: как бы наше вечное, большое «Я». Но окончательный удар, придающий жизнь и законченность туманной фигуре судьбы, наносит смерть. Когда гаснет лик живого человека, лик его судьбы вдруг озаряется. Когда отмирает земное, мятущееся и волящее тело, тогда начинает жить не человек, а судьба человека. Это совершается так незаметно, что большинство, не постигая смысла перемены, говорит: как он вырос по смерти!

Такова доля всех тех, которые еще при жизни стремились выявить и определить лик своей судьбы, т. е. художников.

В этом разоблачение тайного смысла скорбных слов Бальзака: «Все мы умираем неизвестными. Слава – солнце мертвых».[1] Бальзаку ли было жаловаться на неизвестность? Слова эти получат смысл только тогда, когда мы поймем их как скорбь о невозможности заглянуть в лицо своей судьбы, закрытое покрывалом, которое падает только в момент смерти.

Если ничто в жизни не случайно, то менее всего случайна смерть. Вспомните те черты, которые она кладет на человека: вспомните Лермонтова, умирающего в горах во время грозы, и Бетховена, умирающего тоже во время раската грома в покинутой комнате, и три мученических дня Пушкина после дуэли, и венчальный обряд над умирающим Вильс де Лиль-Аданом и его слова: «Посмотрите, мое тело уже созрело для могилы»;[2] все это огненные черты, от которых меркнет текущий, встает непреходящий облик. Смертью осмысливается вся жизнь человека.

Когда мы читаем патетические строки кого-нибудь из живущих поэтов, как часто тот факт, что поэт еще жив, лишает его слова убедительности. Читатель хочет трагического единства в жизни и творчестве. А его он постигает только после смерти художника.

В настоящую минуту, несмотря на все признание, которым Лев Толстой был окружен при жизни, его слова уже начинают для нас звучать иначе, так как говорит их не кто-то живущий между нами, а уже прошедший сквозь крещение смертью.

Смерть Толстого и обстоятельства, предшествовавшие ей, с трагической полнотой закончили лик его судьбы. Без этой последней недели его жизнь не была бы завершена.

Но завершенность эта вовсе не в примирении основных противоречий его жизни, а, напротив, во властном и непримиренном противоположении своей упорной воли неумолимой воле судьбы. Когда человеческая воля и рок борются до последнего мгновения и смерть их не примиряет, а покрывает собой, то в этом раскрывается сущность трагического.

Его сознательная воля хотела растворения в народе, самоотдачи и жертвы до конца.

Судьба вела его вопреки всему к полноте земного достатка, к спокойному благополучию, благосостоянию и довольству.

Какая странная, какая страшная Ананке,[3] являющаяся в виде всемирной Славы и полноты житейского счастия! Какая таинственная невозможность гибели в судьбе Толстого.

Перебирая все лики трагического, до сих пор явленные в человечестве, мы не найдем ничего подобного. Обремененные счастьем царь Кандавл и царь Поликрат находят гибель,[4] подготовленную завистливой Ананке. А в трагедии Толстого потрясает эта невозможность гибели при всей жажде жертвы. Это нечто еще небывалое на земле. Его смертью вписан новый знак в трагические судьбы человечества.

А вместе с тем что-то давно знакомое, давно предсказанное встает перед нами в этом знаке.

Вспомните третье искушение Христа:

«И повел Его в Иерусалим, и поставил Его на крыле храма, и сказал Ему: Если ты Сын Божий, бросься отсюда вниз;

Ибо написано: Ангелам своим заповедает о Тебе сохранить Тебя;

И на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею.

Иисус сказал ему в ответ: сказано: не искушай Господа Бога Твоего».[5]

Или как то же самое место толкует Достоевский (и толкование это глубоко характерно для судеб русского духа):

«Могучий и умный дух поставил тебя на вершине храма и сказал: если хочешь узнать, Сын ли ты Божий, то низвергнись вниз, ибо сказано про Того, что ангелы подхватят Его и понесут Его и не упадет и не расшибется, и узнаешь тогда, Сын ли ты Божий, и докажешь тогда, какова вера твоя в Отца твоего»...[6]

Не была ли вся жизнь Толстого тем чудом, от осуществления которого отказался Христос? Толстой, с глубокой верой в свою сыновность Божию, кидается много раз в жизни с крыши храма, и каждый раз ангелы поддерживают его, не дают прикоснуться к земле и снова возносят его на ту же крышу храма, где он стоит на виду у всего человечества. Вся его

жизнь – это неутоленная и неутолимая жажда прикоснуться к земле, раствориться в земле, хотя бы разбившись об нее, и каждый раз ангелы подхватывают его: «да не преткнется о камень ногою своею».

И какие необычайные, иногда соблазнительные, иногда диавольские лики принимают в его жизни эти ангелы.

Хочет ли Толстой опроститься и приобщиться изнурительному крестьянскому труду, – паханье земли, рубка дров, складыванье печей против его воли превращаются в гигиенические упражнения, очень полезные для его умственной работы.

Решает ли он отдать людям свое имение, – выходит компромисс с гр. Софьей Андреевной, а он не только не находит в отречении от имущества желанного нищенства, но, напротив, сложив с себя все заботы о делах, оказывается окруженным утонченным комфортом.

Решает ли он перестать есть мясо, – ему подают изысканный вегетерианский стол. Он не хочет обращать внимания на еду, – для него на кухне готовится несколько завтраков, один за другим, ожидая, когда он вспомнит о еде.

В этом упорном противодействии судьбы самым искренним порывам его сердца скрыт глубочайший трагизм.

Кольцо безопасности и благосостояния окружает его со всех сторон, и нельзя прорваться.

Пишет ли он по поводу смертной казни со всею обнаженностью ему одному свойственной откровенности, что ему хотелось, чтобы ему самому надели петлю на его старческую шею, или во время празднованья своего юбилея заявляет, что высшей наградой ему могла быть только тюрьма и гонение, – над ним тяготеет безопасность. Его последователей преследуют, близких ему людей арестуют и отправляют в ссылку, – он сам неприкосновенен. Он может говорить что угодно, писать какие угодно революционные слова против правительства, – ни один волос не упадет с его головы. Ангелы, принимающие самые реальные житейские лики, не дают ему преткнуться о камень.

Наконец, он делает последнюю попытку прорваться сквозь кольцо безопасности: он ночью тайком покидает свой

дом, чтобы исчезнуть, уйти совершенно. В последний раз низвергается он с крыши собора.

С замиранием сердца следила вся Россия за исходом его последнего дерзновения. У всех была мысль за него: а может, ему удастся на этот раз разбиться о землю. Ни у кого не было сомнения, что уходит он только для того, чтобы умереть, что он умрет сейчас, на днях. И у всех была надежда: а может, конечно, это трудно, но может же быть чудо, может же он, Лев Толстой, действительно исчезнуть, скрыться, раствориться в океане народном. Конечно, его все знают, но у него такое мужицкое лицо, которое может слиться с тысячами таких же старческих крестьянских лиц; он скроет свое имя, его не успеют найти, он умрет раньше, и никто никогда не узнает, куда он унес свое тело, чтобы умереть, как Моисей, в неизвестном месте.[7]

Но ангелы-хранители появляются тотчас же и реют со всех сторон неба, ему невидимые, но стерегущие.

Едва только пронесся слух, что граф Толстой ушел из дому, министр внутренних дел телеграфировал заботливо, чтобы у него не спрашивали паспорта, если такового не окажется. Корреспонденты всех русских и европейских газет и добровольные сыщики тучами поскакали по его следам в Оптину пустынь и в Астапово. Через день в Астапово уже собралась вся семья, от которой он бежал; рязанский губернатор около дома, где он лежал больной, делал смотр стражникам; телеграфная проволока обессилевала, передавая во все концы мира бюллетени о его здоровье, а умирающий Толстой в это время думал, что он наконец скрылся от мира и что никто не знает, где он.

Одна из последних фраз Толстого перед смертью звучит кроткой жалобой: «Зачем вы заботитесь обо мне, когда есть миллионы людей, о которых надо заботиться?»

Но у кого хватит духу упрекнуть окружавших Толстого и его близких за это кощунственное издевательство над умирающим? В совокупности обстоятельств, сопровождавших смерть Толстого, слишком много неизбежного фатума, тяготевшего над ним в течение его жизни, этот эпилог слишком четко освещает лицо его судьбы, чтобы можно было видеть

причину этих последних неумолимых штрихов в случайностях и в непонимании людей, а не в нем самом.

Что же в его жизни могло вызвать такие сложные счеты с судьбой? Об этом, конечно, в ближайшие столетия будут написаны многие тома, а единственно авторитетное разрешение этой тайны станет ясно только на Страшном суде.

Но Толстой жил между нами, и мы не имеем права закрывать глаза на заданную нам загадку о его судьбе, не имеем права не определить каждый для себя первоистока этого трагического противоположения воли к жертве и благополучной судьбы.

В обстоятельствах смерти Толстого даны указания, по которым можно найти эти первоистоки: то, что круг безопасности не был разомкнут для Толстого и самою смертью, указывает на то, что причина этого не только была, но и пребывала в нем.

Причина эта лежала в отношении его к тайне Зла на земле. А отношение это выражено в толстовском учении о непротивлении.

Зло Толстой понимал крайне просто и верил в то, что существует какое-то одно средство против всякого зла и что стоит только людям условиться применить его всем вместе, и зла не станет.

Формула всемирного исцеления от зла проста: не противься злу, и зло не коснется тебя.

Толстой провел ее в своей жизни последовательно и до конца. И ужас в том, что все исполнилось буквально. Как только он перестал противиться злому, так тотчас же вокруг него замкнулся круг благополучия и безопасности. Сразу притупились все жала зла, которые могли бы быть направлены против него. Образовалась безопасность, подобная непереносимой безбольности парализованного члена тела, когда больной вскрикивает от радости при первом ощущении боли.

Чем можно объяснить этот не христианский, а чисто магический эффект, столь сходный с третьим искушением Христа, вдруг возникший от буквального применения евангельских слов?

Мне думается, что причина здесь лежит лишь в одностороннем понимании слов: «не противься злому». Если я перестаю противиться злому вне себя, то этим создаю только для себя безопасность от внешнего зла, но вместе с тем и замыкаюсь в эгоистическом самосовершенствовании. Я лишаю себя опыта земной жизни, возможности необходимых слабостей и падений, которые одни учат нас прощению, пониманию и приятию мира. «Сберегший душу свою потеряет ее, а потерявший душу свою ради Меня сбережет ее».[8] Не противясь злу, я как бы хирургически отделяю зло от себя и этим нарушаю глубочайшую истину, разоблаченную Христом: что мы здесь на земле вовсе не для того, чтобы отвергнуть зло, а для того, чтобы преобразить, просвятить, спасти зло. А спасти и освятить зло мы можем, только принявши его в себя и внутри себя, собою его освятив.

Толстой не понял смысла зла на земле и не смог разрешить его тайны.

И потому сбылось с ним по слову Писания: «Ангелам Своим заповедает о Тебе сохранить Тебя...».[9]

МОСКОВСКАЯ ХРОНИКА

<I>

«Карамазовы»

Зимний сезон начался с постановки «Карамазовых» в Художественном театре.[1] Постановка эта вызвала целый ряд статей и лекций о Достоевском и о *трагедии* Карамазовых. Театральное событие стало общелитературным.

Самую постановку Художественного театра, несмотря на многие недочеты, следует признать превосходной! Положительные осуществления с избытком покрывают все ошибки. Думаю, что мне нечего сообщать о том, что этот театр, делая «выкройку» сцен, нигде не изменил текста романа, ввел «чтеца», прочитавшего описательные вставки, и играл без декораций – на сплошном сером фоне и в присутствии только тех предметов, которые необходимы по ходу действия. Московская критика, как это принято, встретила эту попытку очень сурово, сосредоточив свое внимание не на существенном, а на случайном, и осуждая чтеца. Те же из критиков, которые обладали сверх проницательности еще эстетическими принципами, выражали свое глубокое негодование на кощунственность переделки романа в драму.

Таким образом, вопрос о «Карамазовых» разделился на три русла: законна ли переделка романа для сцены? в чем трагическая сущность Карамазовых? и, наконец, сам Достоевский и трагедия его творчества.

Первый вопрос был разработан менее всего. Мне же он представляется в таком виде: трагедия может возникнуть лишь там, где для нее существует уже подготовленный материал, т. е. эпически обработанный миф. Эпосом нашего времени является роман. И действительно, мы видим в истории современного французского театра, что роман имеет определенную склонность превращаться в драму: ничто драматически важное в романе не может не быть перенесенным на сцену. Русский театр же <не> имел определенной склон-

ности к эпическим формам, особенно у Тургенева и у Чехова. Все же, что было трагического в русской душе, воплотилось в романе. Русский классический роман XIX века, особенно Достоевский и Толстой, это наш трагический миф. Только из него может подлинная русская трагедия черпать свой материал. Поэтому решение Художественного театра инсценировать «Братьев Карамазовых» не только законно, но и неизбежно.

О *трагедии* Карамазовых пока больше говорилось, чем писалось. Ей была посвящена лекция Сергея Соловьева.[2] Несомненно, что в романе уже заключены не только все элементы трагедии, но и дана сама трагедия. Кроме того, все действие у Достоевского сосредоточено в диалогах, а описательные страницы носят характер и стиль разросшихся ремарок. Остается только вынуть осторожно трагедию из романа. Сергей Соловьев утверждал, что «Карамазовы» представляют чисто античную трагедию, и ставил «отцеубийцу» Дмитрия рядом с отцеубийцей Эдипом. Это утверждение вызвало целый ряд очень основательных возражений со стороны Булгакова, Бердяева и Андрея Белого, рассматривавших «Карамазовых» как трагедию чисто христианскую. На этом диспуте стоит остановиться подробнее, так как основные положения споривших характерно выражали группировки мнений.

Самый реферат Сергея Соловьева, исполненный внутренних противоречий и произвольных утверждений, не был интересен, но мысли оппонентов его были закончены и значительны. С. Соловьев рассматривал Достоевского сквозь призму Дионисизма – понятие в его устах крайне неопределенное, так как оно совмещало элементы Аполлинические вместе с элементами Вакхическими и в то же время исключало стихию Диониса Загрея.[3] Он утверждал, что Толстой – Гомер, а Достоевский – Эсхил русской литературы; что Достоевский не писал трагедий только потому, что античная трагедия в его эпоху еще не была воскрешена; что русский Дионисизм выразился в Пушкине, Тютчеве и Баратынском; что «Братья Карамазовы» не потому остались незаконченными,[4] что Достоевский умер, но что он умер оттого, что у него не было сил закончить «Братьев Карамазовых», а не было сил потому, что сам он был талант большой, но извращенный.

В «Карамазовых» Достоевский устыдился впервые своей эпилепсии, которую он раньше идеализировал, награждая ею кн. Мышкина, а здесь он отдал ее извергу Смердякову. Но в «Карамазовых» остаются «лакейски-грязные страницы». «Дионисическое ученье Зосимы есть икс», так как основано на рождении от духа, а не от плоти. Что по замыслу Достоевского Дмитрий должен был символизировать апостола Петра, Иван – Павла, Алеша – Иоанна; что это Достоевскому не удалось; что Дионис – это святость зачатия и мук рождения; что истинному духу христианства более соответствует у Достоевского отец Ферапонт, а не старец Зосима. Что религия русского народа – это религия Матери-Сырой-Земли – Богоматери-Деметры; в земле заключена та святость, которой надо учиться; что новое пришествие Диониса принесет с собою новый Славянский Ренессанс.

С.Н. Булгаков, говоря о «Карамазовых» как о христианской трагедии, указал на противоположение Зосиме Феодора Карамазова (которому Достоевский из самоунижения уступил свое имя): они оба умирают в одну и ту же ночь, и в тот же самый момент, когда Алеша в экстазе, после сна о Кане Галилейской, целует землю, – Митя мчится в Мокрое и ведет пророческую беседу с ямщиком, а Иван томится в Москве от неразрешенных вопросов. Вот трагическое единство в замысле Достоевского. Затем С. Булгаков доказывал тождество учения Зосимы с учением восточных учителей православия, пустынножителей Сирии и Фиваиды, сопоставляя тексты поучений Зосимы с текстами Исаака Сирина.

Н.А. Бердяев говорил о том, что главное у Достоевского – это проблема личности как неповторяемого мира. Это основная проблема христианства, чуждая Дионисизму, который имеет дело с основными токами природы. Вообще же Достоевский не может быть выражен ни в каких античных категориях, как ни одно явление христианского мира, даже Ницше. Достоевский не был и никогда не мог быть пророком Диониса, потому что все в нем связано с ликом Христа.

Речь Андрея Белого находилась в непосредственной связи с тем докладом о Достоевском, который он читал в Религиозно-Философском Обществе месяц назад.[5] Это засе-

дание было все посвящено Достоевскому, но не специально «Карамазовым» и не по поводу постановки. Основная мысль Андрея Белого сводится к тому, что Достоевский был болен трагедией творчества, свойственной всему русскому искусству. Пример трех великих русских художников – Гоголя, Достоевского и Толстого – показывает, что искусство не было их окончательною целью. Художник стремится сам стать своею собственной, окончательной художественной формой. Гоголь и Достоевский погибли. Толстой достиг. Сказано: «Заповедь *новую* даю вам». Я спрашиваю, как понимать это? Если любовь была *новая*, то к Дионисизму не может быть возврата никогда. Христианство приведет нас не к Голгофе, а к новому небу и к новой земле. Из этих схематически намеченных точек горизонта литературных мнений ясно видно, какая атмосфера создалась вокруг постановки Художественного театра: с одной стороны – зрители-обыватели с твердыми эстетическими принципами о том, что переделывать роман в драму – кощунство; с другой – литераторы и философы, очень чуткие, но забывающие тотчас же о сцене, следуя за развитием собственной своей мысли. Отсутствие средней театральной публики, любящей искренно театр и в то же время наивной и доверчивой, делает судьбу театра очень трудной. Художественному театру приходится как бы «творить впустую», что лишает его очень многого. Хотя, вообще, театральная публика в Москве более благодарный материал, чем в Петербурге...

Мало кто подошел к постановке «Карамазовых» с чисто театральными требованиями. Ошибкой постановки было то, что театр дал *«Сцены из романа»*, тогда как его задачей должно было дать трагедию Карамазовых.

Трагедия, как мы сказали, в романе заключена. Ее нужно только вынуть оттуда, что при введении «чтеца» не трудно. (Кстати – это тот самый чтец, читающий ремарки и имена действующих лиц, которого требовал Ф. Сологуб четыре года назад в статье о театре.) Но закончены в романе только трагедии Дмитрия и Ивана. Для судьбы Алеши – роман только пролог. Поэтому было бы логично сократить роль Алеши до минимума. А между тем сценарий Художественного театра изобилует сценами чисто эпизодическими, оставленными

только ради Алеши, которые тормозят действие. Для главных ролей Художественный театр нашел прекрасных исполнителей: г. Воронов гениально создал Смердякова; Германова передала все обаяние Грушеньки; Бутова создала незабываемую фигуру из сумасшедшей жены капитана Снегирева; Леонидов и Качалов были подлинными Митей и Иваном, а Москвин хорошим кап. Снегиревым. И, что было действительно ценно, Московский театр дал не иллюстрацию, а воссоздание произведения: душа бывала охвачена трепетом трагедии в тех местах, где раньше глаза спокойно скользили по странице книги. Театр уводил зрителя за грани романа, что свидетельствует об истинной художественной ценности этой постановки.

В настоящее время в Художественном театре идут репетиции «Miserere» Юшкевича [6] и возобновлен «Месяц в деревне» с Качаловым вместо Станиславского.[7]

Литературные группировки

С распадением «Весов» и прекращением «Золотого Руна»[8] литературные группы Москвы, существовавшие последние шесть лет, совершенно изменились. «Золотое Руно» прекратилось бесследно, так как не было сопряжено ни с какими эстетическими группировками. С его прекращением исчезло то убежище, в котором всегда могла спастись статья, отвергнутая другими журналами. Из «Весов» же выделилась группа младшего поколения «Скорпиона», которая в лице Андрея Белого и Эллиса стала во главе издательства «Мусагет».[9]

Таким образом, Москва осталась без эстетического журнала. От старшего поколения «Скорпиона» в Москве в настоящее время один Валерий Брюсов.

Брюсов в настоящее время принял на себя редактирование литературного отдела в «Русской Мысли».[10] Но это не значит, что «Русская Мысль» в известном смысле станет про-

должением «Весов». С одной стороны, этот журнал слишком связан своими тридцатилетними традициями, чтобы допустить слишком резкое изменение направления, с другой же стороны сам Брюсов, по-видимому, отходит от «молодой» литературы и не призовет в состав своего кабинета прежних своих сотоварищей по «Весам».

Так, «Мусагет» в настоящую минуту является единственным литературным средоточием Москвы. Но он представляет собою сложное целое; его философская секция имеет свое периодическое издание «Логос»,[11] являющееся органом современной немецкой гносеологической школы; литературная же его секция не имеет журнала, но предполагает издание стихотворных альманахов[12] и предприняла ряд практических работ по различным эстетическим вопросам. Под руководством Андрея Белого ведутся занятия по ритмике; эта группа из 10–15 человек занимается совместно статистическим учетом ритма *всех русских поэтов*, согласно методу экспериментальной эстетики, изложенному Андреем Белым в его книге «Символизм».[13] Для того чтобы закончить эту работу, подвести итоги, составить статистические таблицы, чертежи и сделать окончательные выводы из полученного материала, может понадобиться не менее трех лет.[14]

Одновременно с этим трудом при «Мусагете» ведутся практические занятия по символизму: Эллис читает курс о Бодлэре, Б. Садовской о Фете, В. Нилендер ведет семинарий по Орфическим гимнам.

В качестве сотрудников и слушателей лекций к «Мусагету» примыкает много молодых поэтов и студентов, еще не проявлявших себя в печати. Это создает для издательства корни в растущем литературном поколении и сулит большое и широкое развитие этой группы в будущем. Факт отсутствия собственного журнала говорит в пользу действительного успеха этого дела, а не против него.

В смысле направления, духа, в противоположность философской секции «Мусагета», в литературной – следует отметить склонность к мистицизму и к оккультизму, с уклонами к католицизму с одной стороны и к штейнерианству с другой.

<II>

ВЫСТАВКИ.

Акварельная

Выставочный сезон начался в Москве только в декабре. 5 декабря был вернисаж «Выставки акварелей и эскизов», организованной Московским Товариществом художников в залах Московского Литературно-Художественного Кружка, а 10 декабря открылась выставка «Бубновый Валет». До тех пор были открыты только петербургские – Осенняя и Весенняя.

Акварельная выставка разнообразна, составлена и расположена с большим вкусом, но это скорее выставка эскизов и рисунков, чем акварелей. Преобладает гуашь. Единственный чистый акварелист, совершенно владеющий акварельной техникой на выставке, это – К.Ф. Богаевский. Только у него есть та проработанность, при которой водяными красками пропитывается весь верхний слой бумаги. Это придает его акварелям глубину и полнозвучность тона. Богаевский дал на эту выставку девять акварелей, составляющих только небольшую часть его работы за последний год. Это как всегда – киммерийские вечерние пейзажи, в которых, при кажущемся однообразии тем, он осуществляет большое разнообразие лирических настроений. Но среди них есть и новое для него – «Впечатления Италии». Это пейзаж Италии, почувствованный сквозь пейзажные фоны старых мастеров. Золотистый свет, проступающий из глубины его вечерних далей, говорит о новых достижениях в колорите. Идя чисто акварельными путями, Богаевский в акварели находит те углубления своих живописных замыслов, которые в масляной живописи были замкнуты. Действительно – он единственный акварелист на акварельной выставке. Остальные пользуются акварелью лишь для иллюминирования рисунка, или переносят в акварель приемы живописи масляной, или дают ей тот эскизный, поверхностный характер, который из картины делает картинку. Единственный вполне акварельный – внимательно проработанный рисунок, вне работ Богаевского,

это «Виноград» молодого художника Голощапова, обнаруживающего серьезные данные колорита и композиции.

Особый характер обнаруживает почти всегда акварель в руках архитекторов; – она становится или слишком эффектной, или слишком яркой. Большие архитектурно-пейзажные композиции Браиловского («Библейские пейзажи», «Замок»), оригинальные в своей сложно-геометрической композиции, освещены не солнцем, а бенгальскими огнями. Тем же искусственным светом залиты его эскизы декораций и театральный «Вечерний праздник», бенгальским же огнем горят акварели и вышивки Р.Н. Браиловской, среди которых хочется отметить павлинов, вышитых на ярко-зеленом муаре, таких лиловых, таких пурпурных, что хочется зажмуриться, как от вспышки магния. Листки архитектурных впечатлений путевого альбома Г.К. Лукомского показывают, наоборот, стремление к темно-перламутровым и пыльно-голубым тонам, делающим его более пейзажистом, чем декоратором. Впрочем, его виды Тиволи, виллы д'Есте и Старого Парижа уже известны по выставкам «Аполлона».

Среди рисунков графически наиболее интересен Уткин (рисунки для книгоиздательства Ступина). Он в графике сумел достичь удивительной (совсем акварельной) воздушности. Своими тоненькими линиями он дает влажность и рассеянный свет. Он *рисует* воздух. Виньетки Д. Митрохина говорят о его быстром и серьезном развитии.

На выставке находятся несколько скульптурных эскизов А.С. Голубкиной. Они необычайно интересны по замыслу; им не дано имен, но они понятны и ясны. От них веет тоской живого духа, плененного в веществе. Скульптурный эскиз – это большой возбудитель мечты. От него не требуется законченности архитектурных форм, но замысел в нем обнажен. Одна группа – это, вероятно, леший и русалка; два маленьких загнанных зверя. На козлиной морде, у лешего, глаза остеклевели от тоски, и он сидит съежившись, подобрав под себя свои копыта, а русалка, «нежить воды», похожа не то на какого-то оскалота, не то на снетка, у которого в глазах что-то человеческое.

Другая группа: лесная дриада и рядом с нею – мальчик-сатир. Третья – полет стаи ночных птиц: стремительный, вещий, от которого потемнело небо. Во всех трех группах есть особенная, совсем своя, лесная, сказочная жизнь. Кроме эскизов, Голубкина выставила два портретных бюста.

«Бубновый Валет»

Еще до своего открытия «Бубновый Валет» одним своим именем вызывал единодушное негодование московских ценителей искусства. Одни намекали, что выставка не открывается так долго, потому что ее запретил градоначальник (ввиду пресечения азартных игр), другие острили: «Славны бубны за горами», «не с чего, так с бубен», и все без исключения называли ее «Червонным Валетом». Кто-то из сочувствующих объяснял, что бубновая масть обозначает *страсть*, а валет – *молодой человек*.

Наконец, состоялся вернисаж. Надо отдать справедливость устроителям выставки: они сделали все, чтобы привести в неистовство глаз посетителя. В первой комнате они повесили самые колючие и геометрически угловатые композиции Таккс и Фалька. В средней зале – огромное, как бы программное, полотно Ильи Машкова, изображающее его самого и Петра Кончаловского голыми (в костюме борцов), с великолепными мускулами; справа – пианино с испанскими нотами, на пианино книги – Сезанн, Хокусаи, Библия; налево стол – со стаканами; в руках – музыкальные инструменты, у ног – гимнастические гири...

В методе развески картин (холстов почти исключительно большого формата и в очень узких рамах) участники «Бубнового Валета» руководились правилом вешать как можно теснее, ряда четыре – один над другим, на разном уровне, сопоставляя преимущественно картины непохожие, словом – располагать так, чтобы одна картина убивала другую.

Человеческий глаз – самое консервативное и нетерпимое из всех существ, населяющих человеческое тело, естес-

твенно склонное возмущаться всем новым, всем *непохожим*. Для того, чтобы усвоить глазу новые восприятия, для того, чтобы помочь ему обогатиться новым опытом, нужно много осторожности, как с человеком умным, но туго воспринимающим. Всеми этими приемами «Валеты» пренебрегли, показав этим крайнюю свою молодость, легкомыслие и беспечность.

Впрочем, московская публика вернисажей – публика, приученная ко всему. Поэтому она вела себя спокойно и всем своим видом говорила: «Ну, этим нас не удивишь, мы и не такие видывали виды», обнаруживая таким образом самый злостный из всех родов непонимания. Но уже на следующий день и в газетах, и на выставке стали появляться статьи и люди, свидетельствующие своими выражениями (как-то: шарлатаны, мошенники, подлецы) обо всех степенях исступления...

Однако вина «Валетов» вовсе не так велика: они просто вынесли на большую публику интимную обстановку большой мастерской, в которой работает много талантливых и молодых художников, и вынесли не только вещи законченные, но и те подрамники, которые уже давно были свалены в углу, и даже куски стены, на которых нарисованы веселые и грубоватые рапэнские шаржи. На «Бубновом Валете», конечно, есть много вещей «pour épater»*, много наивных подражаний наиновейшим образцам, много неверных теорий, заводящих в живописные тупики, но вместе с тем – много действительной талантливости и «веселого ремесла», а главное – молодости. Наиболее живописец из всех «Валетов», пожалуй, Илья Машков. Ему ближе всех знакомы масляные краски, и они ему повинуются. Уже в том «Автопортрете и портрете Петра Кончаловского», о котором мы упоминали, есть несомненные живописные достоинства; эта вещь даже «академична», потому что комическая важность шаржа требует «академичности». Но это – «*живопись*». Живопись есть и еще ярче в других работах И. Машкова, – особенно в его «natur morte»: яблоки с ананасом, трактованные в стиле вывесок фруктовой лавки, и другие яблоки и цветы – все напи-

* «Чтобы ошеломить» (*фр.*).

саны с тою сочной полнотой, какую может выявить из масляных красок только волевая и опытная рука. Другие портреты его представляют интерес, как серьезно трактованные шаржи. Их сходство преувеличенно-точно и доведено до грани карикатуры, как в рисунке, так и в красках. Портрет поэта С.Я. Рубановича[1] – образец «лапидарного стиля».

В общем же работы Машкова, начиная с первых, еще школьных, этюдов натурщиц вплоть до его яблок и «автопортрета» обнаруживают настоящего живописца, который пока еще *играет* своим даром, но попутно достигает уже многого.

У А.В. Лентулова нет этого задорного жонглирования талантом. Он идет по одному пути, а не сразу по нескольким. Выставленные вещи дают возможность проследить небольшой отрезок этого пути – от плэн-эра (нагие тела на берегу моря[2]) до серьезной гармонизации тонов (nature morte – тыквы). В этюдах на берегу моря – много совсем настоящего воздуха и света. Он ищет гармонизации не в притупленных красках, а в наивысшем напряжении отдельных тонов, что иногда ему и удается. Он тяготеет к большим пространствам, и колорит его декоративен.

П. Кончаловский – их сосед по зале и по живописным тенденциям – уже не молодой художник. Однако он отличается юношеской восприимчивостью и переимчивостью. Он «пережил» уже много художников и художественных методов и смущает тем, что никогда не знаешь, чего можно ожидать от него. Два года назад он страстно «переживал» Ван-Гога и работал в Арле на тех самых местах, где работал тот. Сейчас он переживает с такою же страстью Испанию.[3] Его искренность и впечатлительность делают то, что каждое его увлечение ярко сказывается в его манере. Так, по его нынешним холстам можно тотчас же убедиться, что после Ван-Гога он предавался Сезанну, интересовался Матиссом, работал вместе с Машковым. В своей «Испании» Кончаловский как бы более сам по себе, он больше интересуется тем, что пишет, чем манерой письма, но все же он слишком много видел картин на своем веку.

Это же стремление к *вещности*, к *предметности*, но только в несравненно большей степени, сказывается у Лари-

онова. Ларионов – самый наивный и самый непосредственный из всех «Валетов». Его «Хлеб» – действительно, только хлеб: большой, цельный, хорошо пропеченный хлеб, который составил бы счастье любой булочной, будь он написан на жестяной вывеске. Вообще стиль вывесок очень прельщает «Валетов». К нему склонны и Машков, и Гончарова, но истинным мастером в этой области является Ларионов. Что он очень талантлив – это бесспорно, но в его талантливости есть что-то весело-дурацкое. Стоит только посмотреть на его «Автопортрет» или на «Солдат». С другой стороны, эта черта выгодно отличает Ларионова от рапэнского хулиганства Машкова. Н.С. Гончарова идет тем же путем, как Ларионов. Только от простоты вывески она дошла до художественной сложности лубочных картин. В ее стилизациях есть непосредственность и свежесть. Этюды ее с натуры совсем серьезны. В религиозных композициях[4] хотя и нет религиозности, но есть декоративная линия. Часто она впадает в нарочитую грубость, ей вовсе не свойственную.

Машков, Лентулов, Кончаловский, Ларионов, Гончарова – вот, на наш взгляд, ядро «Бубнового Валета». Они различны по темпераментам, но составляют одну цельную группу. У них есть живописный инстинкт, они талантливы, они дерзко-искренни, но они слишком доверяются непроизвольным жестам руки, которая водит кистью, они не умеют себя ограничивать и недостаточно строго сами себя судят.

К ним близко стоят осторожный и старательный Моргунов, жеманно упрощенный Фон Визен, «переживающий» Ван-Гога А.В. Куприн и угловатый Фальк.

Чудовищные Бурлюки,[5] за всем злостным шарлатанством не могущие укрыть природной даровитости, и очарованный Пикассо – Такке иллюстрируют и доказывают всею своею живописью афоризм Делакруа о том, что в мире линий существуют три ужаса: прямая, симметрично-волнистая и две параллельных.

Кроме того, в «Бубновом Валете» выставили мюнхенцы – Явленский и Кандинский.[6] Печальные плоды ожесточенных теоретизирований Кандинского, который делает героическую попытку устранить из своих картин всякую

«предметность» и создать из линии «ковер», не впадая в орнаментальность, – любопытны тем, что в них, действительно, ни с какой точки зрения ничего нельзя понять, при самом искреннем желании разрешить эти шарады. Но на «ковры» эти сухие линии, напоминающие ломаные полосы железа, смятые во время крушения поезда, не похожи.

Иностранные живописцы, принимающие участие в «Валете», – случайны и не интересны. Говорить о «долговязом» Фоконье или о «маленьком» Глэзе, как о представителях французской живописи, по меньшей мере – было бы легкомысленно.

Литературная жизнь

30 ноября Литературно-Художественный Кружок открыл свои «вторники». Горестные прецеденты предыдущих зим, когда прения о литературных вопросах переходили грани парламентски допустимые, заставили новую литературную комиссию Кружка принять все меры к ограничению оппонентов и к отбору публики. Вступление к первому собеседованию было сделано В.Я. Брюсовым на тему «Влияние романтизма на жизнь и нравы» (по поводу книги Луи Мэгрон «Романтизм и нравы» – исторический и социальный этюд по неизданным материалам).[7] Брюсов очень подробно реферировал книгу Луи Мэгрон, главный интерес которой заключается в том, что она составлена не на основании литературных данных, а на основании частных писем и дневников средних людей романтической эпохи, которые никогда не подымались до литературы, хотя и писали стихи и драмы, не проникавшие в печать. В.Я. Брюсов дал многие образцы литературных опытов этих аптекарских учеников, неудавшихся художников и приказчиков провинциальных магазинов, в блестящих стихотворных переводах, которым в упрек можно было поставить только их чрезмерную виртуозность, потому что, если верить им, эти аптекари и приказчики писали нисколько не хуже, чем Гюго и Виньи. Все романтические трю-

измы, при переводе на русский язык, оказались чеканными формулами.

Книга Мэгрон представляет собою один из тех обстоятельных и документальных трудов по эпохе романтизма, систематическая разработка которой началась только за последние годы, трудами Леона Сеше, Пьера Ласерра и др., как было мною отмечено в одном из первых номеров «Аполлона», где я дал список новейших трудов по истории романтизма. Лекция Брюсова была первой попыткой ознакомить публику с данными этих исследований, указывающих на глубину проникновения романтической идеи во все слои общества. Но публика не была подготовлена и, вероятно, поэтому мало заинтересовалась интересным рефератом.[8] Официальными оппонентами выступали граф де Ла Барт и автор этих строк.[9]

29 ноября, в Религиозно-Философском обществе памяти Вл. Соловьева, кн. Евг. Н. Трубецкой прочел реферат на тему «Религиозный спор о государстве», в котором сопоставлял и сравнивал отношение Владимира Соловьева и Льва Толстого к идее государства. Из других литературных бесед представляла большой интерес статья Н.А. Бердяева «Критика современной гносеологии», прочитанная им в редакции «Мусагета» и вызвавшая самые страстные прения.

12 декабря Религиозно-Философское общество устроило публичный вечер в память Хомякова.[10] После вступительной речи Г.А. Рачинского Н.А. Бердяев прочел характеристику Хомякова под заглавием «Хомяков и мы».

Он особенно ярко оттенил цельность характера Хомякова, высеченного как бы из одного камня, разнообразие его интересов и несходство того уклада жизни, которым жил он, с нашим современным укладом. Цельностью Хомяков отличался и от своих современников. Сомнения были свойственны Киреевскому. Самарин плакал, оттого что не мог разрешить последних судеб жизни; он задавался вопросом: не зависит ли участь Православной Церкви от выводов философии Шеллинга. Этот вопрос должен был казаться чудовищным Хомякову: для него вера в церковь была органична. В Хомякове не было никакой Апокалипсической тревоги,

никакой «катастрофичности». Вообще ужас Антихриста, свойственный нашей эпохе, был чужд поколению 30-х – 40-х годов. Для них был характерен идиллический, твердый уклад жизни. Хомяков был воинственной натурой, рыцарем Православной Церкви, что вообще не в духе исторического православия. Эта же цельность и смелость сказалась в том, как он умирал (он умер от холеры, в дороге). Последними его словами были: «А завтра как глаза будут светлы!».

Хомяков гениально выразил сущность церкви, заключающуюся в Любви и Свободе. Но в Хомякове, как и вообще в славянофильстве, не было пророческой стороны, так как у них был свой Град в прошлом (Древняя Русь), тогда как Достоевский и Владимир Соловьев обращены ко Граду Взыскуемому. Следовательно – наше отношение к судьбам церкви не совпадает со славянофильским. Но в славянофилах – наше отчество. И наше устремление к Граду Грядущему должно быть связано с каменной, мужественной, незыблемой верой Хомякова.

Вот вкратце ход идей Н.А. Бердяева. Вечер был закончен недлинной речью С.Н. Булгакова.[11]

На «вторнике» Литературно-Художественного Кружка Овсянико-Куликовский прочел лекцию о национальности.[12]

По его мнению национальность, прежде всего, определяется языком. Русский ребенок, воспитанный в Англии и с детства говорящий по-английски, становится англичанином. Национальность, в особенности, определяется сознанием, отчасти волей, меньше всего чувством. Француз, англичанин, турок одинаково бледнеют и впадают в гнев. Ребенок не имеет национальности. Идиоты – интернациональны, идиот – это лучший представитель космополитизма. Русский мужик похож на немецкого. Страсти и аффекты для всех наций одинаковы. Между тем на высших ступенях интеллектуальности пробуждаются национальные отличия. Гельмгольц и Дарвин совсем и ничем друг на друга не похожи...

На эти тяжелые и бескрылые парадоксы с большою страстностью нападали в своих возражениях Н.А. Бердяев и Минор.[13]

<V>

ВЫСТАВКИ.
Товарищество московских художников

Вернисаж XVIII Выставки Московского Товарищества Художников состоялся 25 января. «Товарищество» в этом году интереснее и значительнее «Союза».[1] «Союз» блещет только заемной красотой и не имеет под собой никакой творческой подпочвы. Его авторитет в Москве основан на бывшем участии в нем «Мира Искусства», и странно звучит имя «Союз» теперь, когда именно *союз*, дававший ему силу, распался.

Известность же основных московских участников «Союза» – вся в прошлом.[2] Мы не вправе ждать никаких обновлений и неожиданностей ни от Переплетчикова, ни от Коровина, ни от Сурикова, ниже от Архипова или Виноградова. Мы проглядываем их картины с тем же чувством, с каким мы слушаем знаменитую примадонну, потерявшую голос: искусство осталось, а жизни – которая всегда в будущем – нет. В «Товариществе» меньше скристаллизовавшегося искусства, быть может, но зато там есть участники, от которых мы вправе ожидать нового и неожиданного.

Главный интерес выставки сосредоточен в этом году на произведениях Голубкиной и Богаевского. Голубкина может служить образцом живого и честного отношения к своему искусству: за нею уже двадцать лет художественной работы, но она так же свободна в выборе своих путей, как юный дебютант; за двадцать лет она не дала себя связать никакими узами случайного успеха, не застыла ни в каких кристаллизациях ремесленности. В ней есть та сила большого мастера, которая дозволяет рядом с произведениями долгой и упорной работы давать вещи, сделанные с импровизаторскою быстротой. В числе десяти скульптур, выставленных Голубкиной, находятся портреты Алексея Толстого и Ремизова.

И тот, и другой были осуществлены в один сеанс. Вместе с тем это вполне законченные, скульптурные куски – портреты не в ходячем, а в более высоком смысле слова. В них мало

обычного, всем бросающегося в глаза, сходства. Художница непосредственно подходит к человеческому типу, минуя случайности личности. И это дает ее портретам яркую индивидуальность. В портрете Ремизова, например, она совершенно обошла его литературное лицо, ту частью ироническую, частью фантастическую маску, которой Ремизов прикрыл от оскорбительных взглядов свое настоящее лицо, между тем как все до сих пор опубликованные или выставлявшиеся портреты его рисовали не его, а только эту маску. Поэтому в первый момент бюст Голубкиной удивляет своим несходством, но потом невольно соглашаешься, что именно это и есть настоящее лицо Ремизова и в нем разгадка всех противоречий его творчества. То же можно сказать и про бюст Алексея Николаевича Толстого, в котором Голубкина подчеркнула и выявила тяжелые, глыбистые, черноземные черты толстовского типа, скрытые в нем за внешнею стилизацией русских 30-х годов. Я не стану сейчас сообщать подробно о других скульптурах Голубкиной, выставленных в «Товариществе», так как о них я буду говорить вскоре на страницах «Аполлона» в большой статье, посвященной ей.[3] Упомяну только, что ею выставлены гипсовые эскизы к кариатидам из дерева, одно из самых сильных произведений, до сих пор ею осуществленных.

К.Ф. Богаевский дал в этом году три картины («Облако», уже бывшее в Петербурге, «Сумерки в долине», «Утро» – произведения этой осени) и девять больших акварелей, – из которых особенно значительны эскизы: «Киммерийская область», «Подражание Мантенье» (самая картина, не бывшая нигде выставленной, приобретена в Третьяковскую галерею) и «Воспоминания об Италии». Богаевский тоже принадлежит к тем художникам, перед которыми еще открыты все пути, несмотря на богатое художественное прошлое. Последнее время по адресу Богаевского все чаще повторяются упреки в том, что он однообразен, что он повторяет самого себя... Но Богаевский в искусстве вовсе не пахарь, подымающий новь, как, например, Голубкина. Он прежде всего – лирик. Лирик же, по своему существу, может творить только в тонком разнообразии оттенков. Для того чтобы они стали явны, единообразие внешнее необходимо, потому что все новое и

неожиданное глушит оттенки, ослепляя глаз. И Каррьера – величайшего лирика современной живописи – упрекали в однообразии, когда его произведения появлялись с годичными интервалами в Салонах. Но разве хоть у кого-нибудь поднялся этот упрек, когда в Осеннем Салоне была устроена его посмертная выставка[4] и стало явно, с каким разнообразием оттенков и чувств говорил он, хотя и говорил всю жизнь об одном. Если собрать все произведения Богаевского последних пяти лет в одной зале, то мы увидали бы, показались ли бы они нам однообразными.

Из «Бубнового Валета» в «Товариществе» принимают участие Машков и Кончаловский, которые здесь кажутся гораздо сочнее и строже, чем в своей компании. Г.Б. Якулов дал ряд маленьких вещей, в каждой из которых выражен результат многих поисков и опытов над техникой, красками и рисунком. Вот художник, который задыхается в условности масляных красок. Ему нужны материалы более драгоценные и яркие: эмали, лаки, цветные стекла, майолика. Каждый штрих обличает в нем прирожденного ювелира и эмальера.

Сарьян, который в этом году спасает весь «Союз», здесь не дал столь упрощенно законченных вещей, как там. Но и это – произведения того же творческого момента, и их нельзя рассматривать отдельно одни от других. Сарьян сумел достичь органического слияния импрессионизма со стилизацией; он уловил самый художественный метод турецких лубочных картинок и орнаментов. Такого подлинного Востока, почувствованного действительно восточной душой, еще не давал никто...[5] Уткин здесь лучше, чем в «Союзе». Он хорош как всегда, когда рисует лики воды и воздуха. Ему удалось передать сильный береговой ветер в Крыму и столбы дождя на море. Павел Кузнецов с прежним усердием пишет выкидышей и искалеченных женщин в раю, а этюды масляными красками называет «альфреско». Николай Рябушинский дал автопортрет на фоне гильотины, трактованный примитивно и не лишенный забавности. Целая комната – около 100 офортов – отведена Манганари. Это самое слабое место в «Товариществе». Манганари очевидно любит и знает офорт-

ную «кухню». Но пользоваться своими знаниями не умеет. Рисовальщик он не сильный. Доски его, судя по выставленным образцам, проработаны хорошо, но он более ищет трудного, чем интересного. Большинство оттисков удручает своим неопрятным видом. Недоумение перед непрактичностью художника вызывают картины *Токарева*. Он так точно имитирует старых голландцев, что если бы подписать под его холстами соответствующие имена и дать им полежать год на чердаке, их можно было бы продать простаку за большие деньги. Подписанные же именем Токарева – они не представляют никакого интереса.

Но это всё слабые стороны выставки – вернемся к ее достоинствам. А.С. Глаголева: очень интересный и фантастичный «двойной портрет» – в особенности мужское лицо сзади, в чуть-чуть меловых тонах. Ульянов: «женский портрет» – черно-синее платье на малиновом фоне и двойной свет на болезненном лице. Браиловские Р.Н. и Л.М. – декоративные мечты, освещенные бенгальскими огнями; Е. Гольдингер – чистый и свежий утренний свет – на лицах, внутри комнат, в пейзажах; Е.А. Киселева – «Зеленая ваза» в руках у молодой женщины, а в глубине что-то красное – и в этом красном пятне отлично найден какой-то чисто японский оттенок красного цвета, то, что есть в звуке японского обозначения красного цвета – «акаи». Л.А. Ильин, Н.Ф. Петров: внутренности парадных комнат и дворцов (у Петрова – меньше сухости, чем раньше); у П.С. Наумова – нарядность тона и декоративные расположения фигур; у Е.И. Рабенек – неопытность, но и какая-то подлинность, искренность «прерафаэлизма».

Интерес «Товарищества» не только в уже известных именах, но еще больше в молодежи. На выставке много маленьких холстов и акварелей, которые обещают многое. Так хочется отметить Голованова, у которого большой вкус в декоративных композициях и в зеленоватом колорите; Зака – обещающего стать очень искусным и красивым графиком; парижские этюды Гаврилко; акварельный портрет

Б.П. Брюллова – М. Ивашинцевой; маленькую картинку Н.С. Смирновой «Во францисканской келье», трактованную очень просто и со вкусом. Из скульпторов – много обещает молодой Ленский в своих стремлениях к монументальности. Остается отметить из прикладных искусств – вышивки кустарей по рисункам А. Пашкевич, вышивки шерстями Турченко и веревками – В.В. Базаровой.

<VI>

ВЫСТАВКИ.
«Независимые»

«Москва, подобно древнему Риму, есть центр Великой России, и даже более, центр всего мира: став на середине от Китая, Японии и Англии, Америки и, через Балтику, от Швеции, Норвегии и Турции, Персии, Москва является поистине мировым центром. В ней сконцентрировались все пути. Ее будущее громадно. Бюджет ее растет с каждым днем»...

Такими словами начинается предисловие к каталогу Выставки Независимых, принадлежащее перу ее организатора и, вероятно, идейного вдохновителя, Ив. *Горелова.* Его личное творчество многообразно и представлено на выставке широко. Нет ни одного из современных, исторических событий, на которые он не откликнулся бы тотчас же. Вот – «Проект памятника Муромцеву». Покойный профессор представлен в очках, в берете и короткой накидке, с длинной бородой. Памятник предполагается – во дворе перед Государственной Думой. Дальше – «Бегство Л.Н. Толстого из Ясной Поляны (набросок)». В тарантасе сидит Маковицкий, кучер хлещет лошадей, а Толстой пугливо оглядывается назад на яснополянский дом. Далее Л. Толстой в рыцарских латах с знаменем; это «Рыцарь красоты духа. Фантастический рисунок». Рядом – «Переполох в деревне – Появление авиатора». Затем – «Богоискательство» – интеллигент и дама в церкви. «Туберкулез», «Дума и депутаты», «Что есть человек?» и т. д. Нужно ли добавлять, что все это безграмотно и безвкусно до

последней степени? Очевидно, Москва, «как древний Рим, как центр мира», должна была обладать карикатурой парижского «Salon des Indépendants».[2] И она получила ее. Здесь есть – «Радуга надежд» и «Гримасы забвения» *Политковского* и «Сфинкс жизни» – огромная, во всю стену, композиция *Поманского*, и «Белая раба» *Николая Рябушинского*, и «Казнь души» и «Перед судом плоти» *Маслова* – целая школа, стремящаяся утвердить Москву «центром мира»... Стиль нарушают только пейзажи *С.М. Гузикова*, проникнутые искренним чувством русской, левитановской природы. Вкусом отличаются еще произведение *К.И. Михайловой* и портрет девушки *Сырнева*.

ТЕАТРЫ.
Незлобина

Наиболее интересные новинки за январь и февраль месяц дал театр Незлобина. На конкурсе детских пьес была увенчана пьеса Н.А. Попова «Оле-Лук-Ойе, или Андерсеновы сказки».[3] Это совсем беспретенционная и веселая пьеса, в которой удержаны многие блестки андерсеновского юмора. Сыграна она также беспретенционно и весело. Казалось, что актеры не столько играли эту сказку, сколько сами играли в нее. И это стало наиболее верным для нее тоном. Среди исполнителей надо отметить Короля – Неронова, Королеву – Кассецкую и Принцессу – Л. Рындину.

«Любовь на земле» И. Новикова, шедшая у Незлобина, имела у публики интерес средний, что не мешает ей быть произведением интересным и хорошо задуманным...[4] В театре Незлобина отличная публика. В Художественном театре публика скептически молчит, в Малом покорно аплодирует, – у Незлобина публика нервно отзывается на каждое слово: аплодирует тому, что ей нравится, и шикает тому, что не нравится. Для такой публики интересно писать и играть. После второго акта «Любовь на земле» эта публика устроила автору овации, а во время третьего акта громко шикала.[5]

Публика в театре всегда права (ей ведь одной принадлежит последнее слово); но она не считается с намерениями, с невозможностями и случайностями: она считается только с осуществлением, и это ее право. Третий акт пьесы, быть может, лучше всех задуман драматически, но в нем автор сделал и наиболее грубые внешние ошибки. Драматическая же критика, наоборот, отнеслась к пьесе сочувственно [6] и отметила с одобрением ее родство с Чеховым.[7] Родство с Чеховым, действительно, есть у Новикова. Но родство это намеренное, зависящее от не вполне ясного представления о механизме театра. И. Новиков хочет остаться беллетристом на сцене, между тем как общая концепция пьесы обнаруживает в нем чутье настоящего драматурга, но еще совсем себя не сознавшего. То бессознательно-творческое, что он вложил в свою пьесу, – в ней самое ценное. Между тем, чеховски-беллетристическими приемами он только испортил удачные сцены, – затягивая там, где нужно было оборвать, поясняя там, где все было понятно, недоговаривая там, где нужно было дать отдельную, значительную для хода драмы, сцену. Вообще в пьесе Новикова можно найти много существенных недостатков, но, несмотря на всё, ее постановку следует приветствовать, так как она свидетельствует о появлении нового драматурга, вполне литературного, на которого можно возлагать надежды.

Рощина-Инсарова отлично провела роль Натальи Григорьевны Свешневой – не очень молодой, но увлекательной и увлекающейся дамы, с волосами, осеребренными ранней сединой. У артистки – большая изобретательность и простота стиля.[8]

Незлобин же поставил и новую пьесу Горького, генеральная репетиция которой была 7-го февраля. Я не видал ни одной пьесы Горького после «На дне» и потому не могу судить о том, является ли она для него движением вверх или вниз.[9] Во всяком случае, по общему состоянию современного репертуара эта пьеса очень не дурная. Но такая похвала еще не велика. «Васса Железнова» довольно хорошо завязана драматически и в построении ее есть цельность. Как указывает ее

заглавие, она вся сосредоточена вокруг центральной фигуры Вассы Петровны Железновой, которая является по замыслу Горького одним из современных перевоплощений Кабанихи из «Грозы».[10] И среда, и нравы, и типы довольно близки к драме Островского. Крупные и своевольные характеры указывают, что действие происходит где-то на Волге. Если бы не формальные упоминания о 1905 годе, которые теперь приняты во всех пьесах, претендующих на современность, – и в «Miserere»[11] и в «Любовь на земле», – то нельзя было бы догадаться о том, что действие происходит в наши дни. Кабаниха, оказывается, очень мало изменилась за эти полвека. Она такая же жестокая, сильная и умелая устроительница семьи, как и во времена Островского. Но она стала менее мрачна, потому что из типа отрицательного превратилась в положительный. Симпатии автора всецело на стороне Вассы Железновой, несмотря на то, что формально она, пожалуй, бóльшая злодейка, чем Кабаниха, так как в течение пьесы она является сознательной попустительницей того, что ее сын Павел убивает брата ее мужа Прохора, что ей необходимо, и для того чтобы избавиться от Прохора, как от сонаследника, и для того чтобы заключить сына своего в монастырь. Кроме того, из-за нее убивает себя ее воспитанница, Дунечка. Сыновья ее неудачные – один горбатый и кривобокий, другой полуидиот. Одна из невесток злая дура, другая – красавица, Людмила, страстная и благородная, не выносящая своего урода мужа. Дело идет о наследстве – муж Вассы умирает за сценой. Семейная свара, душевная мелкота, злость и глупость убедительны. Но когда начинаются разговоры о символическом саде, в котором по веснам работают Васса и Людмила, приобщаясь земле, то доверие исчезает. Является тоже и сомнение в цельности характера Вассы. Однако эта идеализация Вассы является самой любопытной чертой, быть может характеризующей текущий момент, так велика потребность в строительстве жизни, что древняя охранительница «Темного царства» является типом положительным и старательно идеализируется. Это показатель весьма знаменательный.

Малый

В Малом театре возобновлена «Гроза» Островского.[12] Трудно было представить себе, чтобы Островский отцвел так быстро. В русском драматическом сознании случилось что-то, что сделало надуманным пафос «Грозы». Чехов стал между Островским и нами... Интересные черты быта за эти полстолетия сделались – «археологией», а под ними сквозит уже чисто театральная условность. Из исполнителей «Грозы» хороши только старики – Садовская и Рыбаков.[13] Но дух Островского отлетел от Малого театра.[14]

Худож.-Литературный кружок

В Художественно-Литературном кружке был устроен 28 января вечер Старого водевиля. Перед поднятием занавеса Ю.Л. Ракитин, в гриме Репетилова, прочел Пролог в стихах Бориса Садовского;[15] стихи были хороши и давали дух старой Москвы 20-х – 30-х годов; выход Репетилова был неожидан и эффектен. Затем были разыграны два водевиля Петра Каратыгина «Дон Ранудо де-Колибрадос, или Что́ и честь, коли нечего есть» и «Вицмундир», а затем «66» – комическая оперетта-водевиль фон Менгдена и Бегичева.[16] Водевили были забавны, но производили впечатление не «старых», а только устаревших.[17] Непрекращающаяся игра слов не смешила и, в то же время, не представляла интереса исторического. Декорации, написанные Смирновым, были слишком современны.

14 января в Литературно-Художественном кружке был «вечер литераторов», в котором принимали участие: Ремизов, А.Н. Толстой, Городецкий, С. Соловьев, С.А. Соколов, Нина Петровская, Зайцев, Серафимович, Шмелев, Ив. Новиков, Волошин. Москва еще не приучена, подобно Петербургу, к зрелищу писателей, читающих свои произведения на литературных вечерах, и потому пришла смотреть на них как на редкостных представителей дикого племени. В этом

смысле были написаны и отчеты в газетах об этом вечере.[18] Наружностями литераторов московская критика осталась недовольна.

ЛЕКЦИИ

О литературной богеме

В Художественно-Литературном кружке 25 января гр. Ф.Г. де Ла Барт прочел лекцию о «психологии литературной богемы» (из введения в психологию творчества).[19] Определяя богему как одну из категорий литературы, гр. де Ла Барт не соглашался, однако, с формулой Мюрже, который считает основным признаком богемы неустойчивость общественного положения («Богема – это первая ступень литературы. Она ведет в Академию или в морг»[20]). Ставя возникновение богемы, главным образом, в связь с необеспеченным и зависимым положением писателя в обществе нового времени, гр. де Ла Барт проследил возникновение богемы во времена Рютбефа и Виллона, ее историю в эпоху французского Возрождения (Les grotesques, Les Gouinfres, Respublica Litterarum), остановился на характеристике Руссо, как представителя богемы XVIII века, на богеме в эпоху романтиков (отожествление понятий «богема» и «антибуржуазный писатель») и закончил лекцию характеристикой трех типичных, по его мнению, представителей богемы современной: Вилье де Лиль-Адана, Луи Вельо и Поля Верлэна. Делая общие выводы, он отметил как характерные черты богемы: преобладание инстинкта над волей, отрицание всякого общественного строя вообще, сенсуализм, преобладание чувства над логикой и фантазии над рассудочностью.[21]

Гр. де Ла Барту обстоятельно и убедительно возражал Валерий Брюсов. Он не согласился ни с определением характерных черт богемы, находя, что они свойственны каждому лирическому поэту, ни с тем, что бедность является признаком богемы. Затем он подверг очень основательной критике характеристики, данные лектором Вилье де Лиль-Адану и

Верлэну, и, наконец, дал свою формулировку отличительных черт богемы: «Писатели богемы не могут примириться ни с какими формами, существующими в литературе». «У нас же, – заключил Брюсов, – нет богемы, потому что нам еще надо *строить*».[22]

<VII>

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ.
«Ночь в Испании» - декорации П. Кончаловского

Под таким именем был устроен художником П. Кончаловским художественный вечер-бал в залах Московского купеческого клуба.[1] Постановочная часть – бой быков, танцы и песни были забавны,[2] но не настолько, чтобы об них стоило сообщать в московской хронике. Вся же декоративная сторона: украшение залы и сцены, панно, афиши, исполненные П. Кончаловским в сотрудничестве с Якуловым, представили настолько интересную манифестацию декоративных принципов «Бубнового Валета», что ее нельзя пройти молчанием. В своей статье о «Бубновом Валете»[3] я отнесся к П. Кончаловскому с меньшим доверием, чем к другим, более молодым, участникам этой выставки. Память о его перевоплощениях мешала подойти с достаточным беспристрастием к его испанским картинам. Уже несравненно более убедительным показался мне его портрет Якулова на выставке «Мира Искусства». И грубая откровенность характеристики, и уверенность хлестких мазков, и неудобоваримость этих сырых красок, и ориентальный тип его пациента с низким лбом, синим подбородком, масляно-пристальным взглядом, лакированным копытом на поджатой ноге и фейерверком неприятно-острых ятаганов вместо фона говорили о его крупной индивидуальности, наконец нашедшей себе язык. Декорации же «Ночи в Испании» вполне убедили меня в художественной правоте последней манеры П. Кончаловского. Он высказал себя здесь очень интересным декоратором и доказал на широких плоскостях, что имеет право быть таким, какой он

есть. Он нашел, ни в чем не изменяя своей технике, истинную декоративность, без малейшей слащавости, без каких бы то ни было общих мест. Особенно хороша была та зала, которая изображала «Севильскую улицу ночью», с освещенными окнами и балконами верхних этажей. Все естественные особенности залы были при этом использованы остроумно и смело. При помощи самых примитивных средств были достигнуты удивительные эффекты.

Я могу совершенно беспристрастно сказать, что еще ни разу – ни в России, ни в Париже – не видал художественного бала, устроенного с таким вкусом и, главное, с таким темпераментом.

Античные танцы в студии Е.И. Рабенек (Книппер)

Одним из самых радостных художественных впечатлений этой зимы были интимные «вечера античных танцев», устраиваемые Е.И. Рабенек (Книппер) и ее ученицами. Они не были публичными, но почти все московские художники и эстеты перебывали на них.

Москва несравненно более, чем Петербург, интересуется танцем и культивирует его. Несколько лет тому назад существовала в Москве школа гр. Бобринского. Но она была меньше всего школой – там прямо шли к пластическим осуществлениям. И это было ее главным недостатком. Она распалась после смерти своего основателя. Школа Е.И. Рабенек, до прошлого года связанная с Художественным театром, а с этой зимы начавшая существовать самостоятельно,[4] является прежде всего школой, т. е. методическим развитием жеста; это именно то, чего не хватало, сколько я могу судить, школе Бобринского.

Метод Е.И. Рабенек находится в непосредственной преемственной связи с танцами Айседоры Дункан, и еще глубже – с мимическими и пластическими принципами Франсуа Дельсарте. Верность этого пути доказывается теми необычайно быстрыми успехами учениц, свидетелями чего были

посещавшие вечера г-жи Рабенек: из восьми учениц, выступавших перед публикой, только две – г-жи Савинская и Воскресенская – прошли трехгодичный курс, остальные же начали заниматься танцем лишь несколько месяцев назад, что не мешает им уже исполнять сложные фигуры групповых танцев.

Эти танцы – отнюдь не подражание А. Дункан, но совершенно самостоятельное и творческое развитие, а иногда продолжение и углубление тех же путей. Замысел и композиция групповых танцев, исполняемых ученицами, принадлежат исключительно самой Е.И. Рабенек.

Ученицы школы, кроме того, занимаются рисованием под руководством Н.П. Ульянова, и им в течение зимы был прочитан ряд лекций по различным вопросам искусства и литературы (Борисом Грифцовым, Сергеем Соловьевым и пишущим эти строки[5]). В половине апреля Е.И. Рабенек вместе со всею школой выезжает в Лондон, чтобы дать там серию вечеров. Школа Е.И. Рабенек является в настоящее время первым и единственным серьезным предприятием такого рода в России и, как таковое, имеет права на всяческое сочувствие и помощь со стороны общества. Такой школе, прежде всего, нужна серьезная помощь и руководительство со стороны музыкантов и композиторов, которые, в большинстве случаев, до сих пор ограничивались отрицанием ее и даже голословным осуждением... Между тем творческая и плодотворная работа в этой области возможна только при ближайшем и непосредственном сотрудничестве композитора и танцовщиц. Другое, что необходимо для такой школы, – это чтобы состав учениц создавался не из взрослых девушек, как теперь, а из детей. Только тогда метод «естественных движений» сможет дать все свои результаты. Если это удастся осуществить, то предприятие Е.И. Рабенек будет иметь глубокое культурное значение для русского общества. Та радость бытия и ритмических форм, которая теперь обнимает зрителя на «вечерах античного танца», – только намек на возможные в будущем достижения в этой области.

ТЕАТРЫ.
Незлобина

Старый барин и два гвардейца вместе с тремя крепостными актрисами и старой сводней забрались в «Красный Кабачок» под Петербургом. Действие происходит в павловские времена. Один из офицеров рассказывает различные эпизоды из приключений барона Мюнхгаузена. Кому-то приходит в голову вызвать его тень. И вдруг сам фантастический барон во плоти появляется среди пирующих. Сперва они не верят в его подлинность, потом очарованы его небылицами. Под его рассказы все засыпают. Он произносит монолог о торжестве лжи и исчезает. Утро. Рассвет. Проснувшись после попойки, никто не знает, был ли это сон или явь. Но сердца тоскуют по небывалом.

Этот грациозный замысел Ю. Беляев не сумел облечь в формы достаточно четкие и законченные... Пьеса остается легкой шуткой, полу-импровизацией.[6]

Асланов создал великолепного и художественно-законченного барона Мюнхгаузена: немного меланхоличного, но вспыхивающего искрами веселости; верно подчеркнул национально-немецкий характер «барона» и создал из этого фантоша исторически-точную фигуру.[7] Вообще Асланов – прекрасный артист, изумляющий разнообразием своих воплощений. Я видел его в трех пьесах – в «Любовь на земле», где он играл Алексея Григорьевича Спешнева – немного сладкого, искренно опростившегося барина, в «Вассе Железновой» – придурковатого Семена, и теперь – в роли барона Мюнхгаузена. Он неузнаваем и всегда совершенно нов. У него особый и редкий дар законченности в характеристиках. Он никогда не остается на сцене собою, каждый раз преображается совершенно. Рындина и Лелева в роли крепостных актрис[8] дали удачную смесь вульгарных манер и красивых театральных поз с наивностью и старинными словечками. Другим действующим лицам почти нечего было делать на сцене.

Но это вина автора.

Вместе с «Красным Кабачком» был поставлен «Первый винокур» Л. Толстого. Несмотря на декорации Арапова и прекрасную игру Неронова (Крестьянский черт),[9] пьеса смотрелась без интереса и без сочувствия... Она так рассчитана на свою, крестьянскую, аудиторию, что воспринять ее городскому культурному человеку немыслимо. Ни одно слово не «доходило». Впрочем, это можно было предвидеть; ставить эту пьесу было предприятием безнадежным.[10]

<VIII>

ТАНЦЫ

На днях состоялось публичное выступление на одном из благотворительных вечеров бывших учениц Е.И. Рабенек (Книппер),[1] отделившихся от ее школы. Из них – Е. Маршева, считавшаяся одной из самых способных, действительно обладает большими природными данными – прекрасной фигурой и гармонично развитыми мускулами. Но ее танцы указали ясно, что без руководства строгого направляющего вкуса она не способна совершенствоваться. У нее нет сознания смысла того порядка жестов и телодвижений, в котором совершается танец свободного тела и обнаженных ног. Это сказывалось в тяготеньи к балетным позам, в неуменьи владеть пястями рук, в невозможном, при античном хитоне, упирании рук в бока, наконец, – в групповых танцах, в том характерном балетном жесте поддержки другой танцовщицы за талию, который подразумевает наличность корсета и туники. Эти отступления, являющиеся грубыми орфографическими ошибками в правописании нового танца, придавали выступлению Е. Маршевой тот оттенок общедоступности, который всегда имеет успех у большой публики. Можно только глубоко жалеть, что г-жа Маршева покинула студию Е. Рабенек недоучившись и, главное, недовоспитав своего вкуса.

Групповые танцы, поставленные г-жами Маршевой и Виндерович (личные танцы последней – ниже всякой критики), были весьма слабо скомпонованы и плохо поставлены;

а совпадение некоторых музыкальных тем («Смерть Азы», «Вакханалия») с темами, разработанными Е.И. Рабенек, делало их лишь неприятными пародиями на эти композиции большого и строгого вкуса.

В общем эта художественная манифестация по стилю напомнила выступление неудачных подражательниц Дункан – сестер Визенталь или Артемиды Колонны. Она только подтвердила и показала наглядно разницу между истинным художественным методом, осуществляющимся в студии Е. Рабенек, и вольными импровизациями невысокого вкуса, могущими существовать только пока публика не умеет еще разбираться в качестве и в смысле танцев, которые ей демонстрируются под общим знаком «босоножек».

<IX>

ТЕАТРЫ

«La dame aux camélias» на сцене Театра Незлобина

Московская критика недружелюбно отнеслась к самой идее постановки «Дамы с камелиями» у Незлобина:[1] какой смысл воскрешать всякое сентиментальное и отжившее старье? – Вот смысл всех критик.[2] Но публика, как теперь бывает все чаще и чаще, опять разошлась во мнении с критикой, и «Дама с камелиями», идущая под нелепой кличкой: «как поживешь, так и прослывешь», делает сборы в самом конце сезона. Публика вотирует полное недоверие театральной критике: вся критика беспощадно осудила «Обнаженную», «Тайфун», «Жулика»,[3] а между тем именно эти пьесы имели самый шумный и длительный успех. Но критики вовсе не считаются с этим вотумом недоверия. Положим, это не только в театральной, но и в художественной, и в литературной критике – всюду одно и то же. Это смертельный приговор русской критике, так как если критик не может стать убедительным даже для наивной и доверчивой публики, то какой вообще смысл его существования? Скептическая пренебрежительность ко всем разбираемым произведениям, желание

отделаться несколькими более или менее удачными остротами стало хорошим тоном в критике. А больше всего критик боится показаться увлеченным: для этого уже ему самому необходимо искать опоры в установившемся и благоприятном общественном мнении...

«Дама с камелиями» – одна из тех пьес, которые еще долго будут жить на сцене. Сентиментальное и моральное чувство, свойственное известному возрасту и известному складу души, еще долго будут находить в этой пьесе удовлетворение, а артистки будут еще долго смотреть на роль Маргариты Готье как на экзамен художественной зрелости таланта. Дюма удалось создать эту роль так, что в ее рамки возможно было вложить самые различные женские темпераменты и образы, в сравнительно узких пределах трагически-сентиментального переживания заключена была им свобода вложить историю какого угодно женского сердца.

Быть может, в самой истории возникновения «Дамы с камелиями» лежит тайна ее обаяния. Вспомните тот портрет Мари Дюплесси[4] – куртизанки, красотою и смертью которой был вдохновлен Дюма, – запечатленный в нескольких строках Сен-Виктора:[5]

«Раз увидавши, невозможно было забыть это лицо, овальное и белое, как совершенная жемчужина, эту бледную свежесть, этот рот детский и благочестивый, эти ресницы тонкие и легкие, как штрихи тени. Большие темные глаза без невинности одни нарушали чистоту этого девичьего лица и еще, быть может, трепетная подвижность ее ноздрей – открытых, как бы вдыхающих запах. Тонко оттененная этими загадочными контрастами, – этот образ, ангельский и чувственный, привлекал своей тайной».

Плененный этим лицом, Дюма морально сочетал в нем два основных характера французской любовницы – Мими Пенсон с Манон Леско:[6] Мими, искупающую грехи Манон. В этом – секрет сентиментального обаяния Маргариты Готье.

Рощина-Инсарова, конечно, создавала не эту Маргариту. Ее «дама с камелиями» была глубоко русской женщиной.[7] В ней не было ни капли сердечного легкомыслия Мими, ни ветреного обаяния Манон. Ее душа была надорванной и не-

терпеливой душой русской исстрадавшейся женщины, но с тем особым успокоенно-глубоким тембром голоса, который у русских женщин покрывает так часто сердечные бури. Маргарита Готье – без пафоса, без жеста, очень скромная, очень простая и очень понимающая. И такая чисто русская Маргарита была убедительна и прекрасна.[8]

Мучительно бывает всегда на «Даме с камелиями» за остальных актеров, обреченных на неблагодарную задачу составлять искусственно-французский фон для героини пьесы. Но, думается мне, этого можно было бы избежать: стоило бы только отнестись к пьесе с точки зрения исторической эпохи. Конец пятидесятых годов для нас уже далекое прошлое. Моды, костюмы и манеры светского общества Второй Империи, которая теперь как раз в моде, так отличаются от наших, что к «Даме с камелиями» возможно было бы подойти точно так же, как мы теперь подходим к «Горе от ума». Поставленные в определенную обстановку и эпоху, артисты получили бы возможность внести гораздо больше психологического реализма в свои роли. Но, к сожалению, Незлобин не использовал этой возможности, и «Даму с камелиями» играли во фраках и смокингах.

Возобновление «Горе от ума» в Малом театре[9]

Эта постановка готовилась в течение всей зимы и пришлась лишь на самый конец сезона.[10] Предприятие дважды трудное для московского Малого театра, так как ему приходилось считаться не только с недавней постановкой Художественного театра, но и со своими прежними классическими постановками «Горе от ума». Трудность была в том, чтобы не уронить своей былой славы, хотя прежних сил уже нет в распоряжении Малого театра.

Художественный интерес обстановки был сосредоточен на декорациях Л.М. Браиловского,[11] которые оказались, действительно, монументальны и достойны «Горе от ума». Л.М. Браиловский, как архитектор, задался целью построить

дом Фамусова и выполнил эту задачу просто и остроумно. Он дал, в сущности, только две декорации: первые три действия происходят в одной и той же комнате, согласно с ремаркой Грибоедова, и последнее – сени и лестница. Но, ограничив себя таким образом, он сумел найти выход столько же простой, сколько и наглядный, чтобы показать все внутреннее устройство фамусовского дома: единую комнату, в которой происходит действие первых трех актов, он показал с трех разных сторон.

Это – небольшая ротонда с куполом, низкими хорами и шестью поддерживающими ее колоннами. В первом акте зритель видит перед собою окна, выходящие на зимний московский пейзаж: за голыми ветвями деревьев – купола церквей. Дверь в комнату Софьи – направо, в глубине.

В следующем акте окна приходятся налево; в глубине – стол и портреты на стене, а направо – вход (с новыми колоннами) в залу.

В третьем акте вход в залу находится в глубине сцены, прямо против зрителя, и те маленькие хоры, что окружают купол ротонды, позволяют видеть потолок двусветной, освещенной для бала залы.

Расположение мебели, картин и дверей позволяют зрителю дать себе отчет, в каком отношении находится одно действие к другому.

В сенях последнего акта Л.М. Браиловский тоже сумел архитектурно просто и разнообразно использовать пространство: лестница расположена прямо на зрителя, и с двух сторон ее стоят две монументальные колонны – контрфорсы, поддерживающие, очевидно, тяжесть всего дома. У основания этих колонн – дверки, а внутри – очевидно, лестницы, одна из которых ведет в комнату Молчалина. Маленькие окошечки наверху под началом свода дают впечатление жизни домовитой и уютной, смягчая холодную монументальность сеней. За правой колонной – в глубину уходит передняя и видна большая застекленная входная дверь. За левой колонной – внизу места для лакеев, выше – галерейка и двери в людские и девичьи. Такое построение дома делает постановку Браиловского более художественной и основательной,

чем декорации Художественного театра, о которых, кажется, Брюсов сказал в свое время, что по ним никак нельзя начертить план дома Фамусова.

В смысле костюмов превосходство Браиловского уже не настолько бесспорно. Он руководствовался исключительно московскими модными журналами 1822 и 1823 годов. Но, быть может, именно эта слишком точная связанность с определенными годами лишает костюмы той разнообразной и убедительной пестроты, которая была в Художественном театре. Художественный театр, черпая моды из разных лет той эпохи, быть может в один исторический момент и не встречавшиеся, ближе подошел к общей характеристике эпохи так, как она встает в нашем воображении в своих перспективных ракурсах. Но то, что составляет достоинство Браиловского – это что своим костюмам он придал более интимный, более домашний вид: это сходство с недавней Москвой даже смущает иногда. Но думается, что это верно.

Исполнение «Горе от ума» поражало совершенно определенным нарушением равновесия. Главные роли почти все исполнялись слабо, второстепенные же лица были великолепны: последних играли «старики» Малого театра. Очень слаб был и Чацкий (Садовский), и Скалозуб, и Молчалин. Садовский не воспользовался ни одним из уроков, данных Художественным театром при исполнении «Горе от ума». Между тем в трактовании Чацкого Качаловым были такие черты, которые должны считаться вполне объективными завоеваниями, независимо от личности самого исполнителя. Качалов создал Чацкого – влюбленного мальчика, Чацкого согласно с формулой Пушкина: «Грибоедов очень умен, но Чацкий глуп».[12]

Между тем Садовский, не обращая внимания на то, что этот подход единственно возможен для нашего времени, произносил с пафосом те общественно-политические монологи, которые через сто лет уже не могут иметь своего морального смысла для нас, зрителей XX века, живущих в иных условиях общественной жизни в той же самой Москве. И стихи Садовский читал плохо.

Зато Софья (Комаровская) была очень хороша.[13] Я лично ее предпочитаю Софье Художественного театра – Германовой. В Германовой не было возраста Софьи – она играла опытную женщину, львицу. Между тем Комаровская удачно совпала с Софьей: это была барышня из хорошей семьи, и порывистая, и сдержанная, и застенчивая от молодости. Лиза (Рыжова) была тоже очень хороша.

Фамусовым был К. Рыбаков. Это четвертый Фамусов с самого начала Малого театра; первым был Щепкин, после Щепкина – Самарин, после Самарина – Ленский. Рыбаков не был большим московским барином. Но то, что ему удалось очень хорошо, – это старческая, несколько бабья раздражительность.

Хлестову играла Ермолова, графиню-бабушку – Садовская, графиню-внучку – Лешковская, князя Тугоуховского – Айдаров, Наталью Дмитриевну – Яблочкина, Репетилова – Южин; все это создавало действительно прекрасную историческую картину Москвы двадцатых годов. Но глаз зрителя, приученный уже к иной режиссерской технике, все же не был удовлетворен общей картиной бала, в которой не хватало цельности в расположении групп и движении масс.

Все эти непропорциональности и прорывы красноречиво говорят о настоящем положении Малого театра и выражают его внутренние слабости. И все-таки «Горе от ума» является самым интересным и самым значительным, что сделано им за этот год.

«ОБРАЗЫ ИТАЛИИ» П. МУРАТОВА. Т. 1.
Изд. «Научного Слова». Ц. 2 р. 25 к.

Это – третья книга об Италии за истекший год. «Итальянские впечатления» В.В. Розанова и «Моя Италия» Трубникова[1] – очень личные книги. Первая из них интересна фантастической индивидуальностью своего автора, который все вечные ценности Италии мерит на свой петербургский аршин. Книга Трубникова – эстетическое гурманство, отбирающее только исключительное и редкое.

«Образы Италии» – книга иного порядка, еще мало известного русской литературе. Муратов – не специалист и не имеет претензий писать диссертацию по истории итальянского искусства, с другой же стороны он – и не путешественник-импрессионист, который облекает в «стиль» лирические междометия своей записной книжки и случайно вычитанные исторические детали. Когда он путешествовал по Италии, его взгляд был вооружен не только чувством, но и знанием, не только фактами, но и пониманием сердец тех ученых любовников Италии, которых он избрал своими вожатыми. Между ними он выбрал тех, в которых сосредоточен вкус последнего 20-летия. Он путешествовал уже не по Рескину.[2] Ему интимно близки – и четкий Симондс, и калейдоскопически-пестрый Филипп Моньє, и высокохудожественный Уолт Патэр, и особенно Бернгард Бэрнсон.[3] Таким образом, он смотрит, вооруженный всеми последними открытиями европейского вкуса, зная весь сложный и осторожный его путь среди сокровищ Италии, не избегая широких путей и не пропуская маленьких тропинок, что приближает его книгу к трудам Андрэ Мореля[4] («Les petites villes d'Italie» и «Un mois à Rome»), недавно увенчанным академией. Он не стремится исчерпать всех тем, всегда придерживаясь рамок виденного. От «Летейских вод» Венеции (жаль, что ему осталась, по-видимому, неизвестна книга Баррэса «Amori et

dolori sacrum»[5]) он переходит к строго-пышному Тинторетто, от Тинторетто к венецианскому XVIII веку, и тень Казановы служит ему Вергилием.[6] По пути во Флоренцию он навещает Джотто на Падуанской арене и Мантенью в Эремитани.[7] Он умеет заинтересовать еще неоткрытыми для не-историков мастерами забытой Феррары – Франческо Косса, Тура и Эрколе Роберти, найти для болонских академиков примиряющие определения и даже наметить те пути, по которым современный вкус сможет вновь подойти к ним. Но сердце его Италии – Флоренция. Не случайно, говоря в предисловии об отношении русской литературы к Италии, он отмечает, что для пушкинской эпохи Италия – это были Венеция и Неаполь, для Гоголя и 40-х годов – Рим, теперь же (со времени «Воскресших богов» Мережковского[8]) – Флоренция – колыбель и могила Кватроченто. К XIV веку лежат и его симпатии. В этих главах он интересно намечает историю понимания Боттичелли и доводит до XVI века, до эпохи Бронзино, удачно иллюминируя его портреты отрывками из трагедии Вебстера.[9] Повторяя классический образ Эмиля Маля о готическом орнаменте, он рассказывает о том, как после весны XIII века наступает лето XIV, осень XV и, наконец, зима XVI (стр. 196). Книга заключается странствиями по городам Тосканы (Прато, Пистойа, Пиза, Лукка, Сан-Джеминьяно и Сиена) и приближением к Риму. Второй том (обещанный в феврале 1911 года) охватит Рим, Неаполь, Сицилию, Умбрию и Ломбардию. Та терпимость вкуса (но не эклектизм), которая отмечает П. Муратова, придает его стилю спокойную и ясную уравновешенность, лишь кое-где слегка тронутую, как бы позлащенную лирическими картинами природы. Если эта книга (все же слишком многого и многих не касающаяся) и не может служить руководством для едущих в Италию, то для тех, кто уже бывал в Италии, она неоцененна: она пробуждает угрызения совести о незамеченном и пропущенном и рождает творческую тоску по Италии.

«О МОДНЫХ ПОЗАХ И ТРАФАРЕТАХ»
Стихи г. Игоря-Северянина и г-жи Марии Папер

Вопросы стихосложения и ритмики, обсуждавшиеся за последние годы во всех литературных кружках Москвы и Петербурга, и образцы разрешения различных трудных версификационных задач, данные за истекшее десятилетие Бальмонтом, Брюсовым, В. Ивановым и пр., вульгаризировали тайны стихосложения до такой степени, что теперь всякий может писать формально хорошие стихи, всякий, у кого есть склонность к этому роду умственных упражнений, может разрешать те или иные очередные головоломки с рифмами и строфами. Это скорее хорошо, чем плохо. Средний уровень стихов очень повысился. Приятные стороны этого явления таковы: стихи теперь пишут лишь те, которые более или менее интересуются техникой стиха, общее повышение формального уровня дозволяет совсем не считаться со стихами безграмотными, наконец, общедоступность стихотворной грамоты позволяет не обращать слишком много внимания на преодоление трудностей чисто формальных и строго разделять стихотворца от поэта. Поэтому глубоко необходимо, чтобы изучение законов и условий ритмики продолжалось и постоянно популяризировалось. Надо, чтобы любой телеграфист или парикмахер могли писать в приступах влюбленности стихи, формально не хуже бальмонтовских и брюсовских. Только тогда мы избавимся от неизбежного путанья стихотворцев с поэтами, только тогда трафареты чувств, образов и идей будут достаточно выяснены.

Минувшее десятилетие подновило и трафареты стихотворного содержания. Когда, в восьмидесятых и девяностых годах, многочисленные безвестные поэты той эпохи писали стихи, они употребляли трафареты настолько истертые и

захватанные, что никаких черт их происхождения на них не оставалось. Семь десятилетий, прошедших после пушкинской эпохи, настолько их утомили, что под ними уже ничего не осталось. Теперешние же трафареты только что создаются, и каждый носит еще на себе фабричное клеймо своего происхождения. Эти трафареты еще способны возмущать вкус и даже компрометировать тех поэтов, у которых произведено заимствование. Когда, например, Мария Папер говорит: «Родной сестрой мне стала рысь»,[1] то становится немного неловко за В. Брюсова, а когда в стихотворении, посвященном Бальмонту, она же восклицает: «Нежный поэт упоительно пьян»,[2] то становится мучительно стыдно за Бальмонта. Бальмонт больше всех виноват в Марии Папер. Конечно, читая Бальмонта, она сознала, что она – «растоптанная лилия, оскверненный Божий храм»,[3] что в ней «кипит, бурлит волна горячей крови семитической... Я вся горю, я вся полна заветной тайны эстетической»;[4] над Бальмонтом она сознала свои желания: «О, жажду нежного, слегка нескромного я взгляда рдяного... Красавца гибкого, красавца томного, восторга пьяного»;[5] или: «Щемящие ласки, нежданность паденья... его отуманенный винами взгляд, и дерзостно смелый порыв Наслажденья, и с плеч моих спавший кисейный наряд».[6] Мария Папер способна подыматься до больших высот безвкусия (например: «Я одной струей желанного вечный мрамор орошу»,[7] «Близ тебя я проснусь и созрею, близ тебя я, как роза, нальюсь»[8]) и беззастенчивости (например: «Темен был его плащ и постель не узка... В извиваньях своих он был твой и ничей... В кружевах, кисеях утопала кровать... О, когда б ты могла ничего не скрывать!»[9]). Особенность Марии Папер в том, что она любит запутывать массу известных лиц в свои интимные переживания, она любит «посвящать» и каждому умеет сказать что-нибудь неприятное. С. Городецкого она называет своим «стройным мальчиком», «с легкой синью глаз лилейных»[10] (какая гадость!), В. Ропшину (очевидно, автору романа «Конь блед») спешит сообщить, что она с ним заодно,[11] Сергею Ауслендеру значительно напоминает о «девственно-пышном страсти махровом цветке»,[12] Осипу Ды-

мову покровительственно говорит: «Мы с тобою, дитя, прощались навеки, но не навсегда».[13] Своею фамильярностью она не щадит и умерших. Авроре Дюдеван она говорит, что они – сестры,[14] госпоже Сталь рассказывает, как она, Мария Папер, родилась в «медовую греховную ночь»,[15] Байрона она называет своим другом и «кровным братом»[16] (Байрон – семит?). Кроме лиц вышеупомянутых, в книге Марии Папер еще скомпрометированы: Федор Сологуб, Мирра Лохвицкая, Сергеев-Ценский, А. Блок, С. Рафалович, Оскар Уайльд и Пшибышевский.[17]

Перелистывая стихи, присланные для отзыва в редакцию «Утра России», я не могу отвязаться от одной мысли: как хорошо было бы, если бы Мария Папер встретилась с Игорем-Северяниным. Это – поэт вполне в ее вкусе. Вот его стихи:

Гитана! Сбрось бравурное сомбреро,
Налей в фиал восторженный кларет...
Мы будем пить за знойность кабалеро,
Пуская дым душистый сигарет...
...Галоп мандол достигнет аллегрэтто,
Заворожен желаньем пируэта,
Зашелестят в истоме вздохи пальм...
Вина! вина! Обрызгай им, гитана,
Букет мыслей... Тогда не надо тальм, –
Тогда помпезный культ нагого стана.[18]

Игорь-Северянин творит из своей личности поэму «вечно-мужественного», вполне соответствующую тому идеалу «вечно-женственного», что из себя создала Мария Папер. Он не меньше скомпрометировал своею книгою женщин, чем Мария Папер мужчин. На обложке его книги напечатан «отклик» (в прозе) поэтессы Изабеллы Гриневской: «От всей души благодарна поэту Игорю-Северянину... Горячо желаю его звучным и задушевным стихам широкого распространения».[19] Он посвящает свою книгу «Памяти почившей королевы поэзии Мирры Лохвицкой – страстно скорбящий автор, благоговейно склоненный».[20]

Нет! Если только существует какая-нибудь целесообразность в природе – Игорь-Северянин и Мария Папер должны

полюбить друг друга, они созданы друг для друга и взаимно будут друг друга нейтрализировать.

В тех поэтических трафаретах, которыми они пользуются оба, явно влияние Бальмонта. Бальмонт в некоторых своих уклонах дал слова и речь, приготовил русло этому голосу внутренней духовной пошлости, и вот плоды его неосмотрительности.

ПОЗЫ И ТРАФАРЕТЫ
(Стихи Э.И. Штейна и И. Эренбурга)

Позы и трафареты у новых поэтов, пошедшие от В. Брюсова, весьма отличаются от тех, что пошли от Бальмонта. Бальмонт весьма облегчил эротические откровенности, влияние Брюсова располагает к изысканным позам. Бальмонт способствовал развитию перепевного многословия, Брюсов – фокусам с рифмами и злоупотреблению историческими именами... Поклонникам Бальмонта свойственна наивная и навязчивая откровенность, поклонникам Брюсова – искусственность и холодно-формальный романтизм. Но в то время как подражатели Бальмонта всем своим примером указывают, что Бальмонту подражать невозможно, подражатели Брюсова успешно разрабатывают некоторые методы своего учителя и достигают внешнего блеска, не лишенного достоинств. Типом, пошедшим от Брюсова, может служить поэт Гумилев, сосредоточивший в себе настолько все типичные черты брюсовской школы, что все остальные представители ее кажутся лишь ослабленными Гумилевыми. Таков И. Эренбург, стихи которого вышли недавно в Париже (точно так же, как «Романтические цветы» Гумилева).[1] Поэтам этой школы свойственно быть гордыми, слегка смешными в своей напыщенности и уверенными в том, что в них живет душа прошлых веков.

В одежде гордого сеньора
На сцену выхода я ждал,
Но, по ошибке режиссера,
На пять столетий опоздал.[2]

Рекомендуется Эренбург в самом начале своей книги. Смокинг они любят называть «доспехами», высокие воротнички и манишку – «латами», стэк – «мечом», цилиндр – «шлемом».

Влача тяжелые доспехи
И замедляя ровный шаг,
Я прохожу при громком смехе
Забавы жаждущих зевак.

Признается Эренбург и восклицает:

Теперь бы, предлагая даме,
Свой меч рукою осенить,
Умчаться с верными слугами
На швабов ужас наводить.
А после с строгим капелланом
Благодарить Святую Мать
И перед мрачным Ватиканом
Покорно голову склонять.

Они позируют на последних защитников алтаря и церкви:

Но кто теперь поверит в Бога?
Над ним смеется сам аббат.
И только пристально и строго
О нем преданья говорят.
Как жалобно сверкают латы
При электрических огнях,
И звуки рыцарской расплаты
На сильных не наводят страх.

И вывод из всего:

А мне осталось только плавно
Слагать усталые стихи.
И пусть они звучат забавно,
Я их пою – они мои.[3]

В этот стиль входит, конечно, и культ Прекрасной Дамы. Родоначальником этой моды был, конечно, А. Блок, но та церемонная фамильярность, это обращение к Богоматери на «вы», это – уже позднейшее приобретение стиля.

Девушки печальные о Вашем царстве пели,
Замирая медленно в далеких алтарях.
И перед Вашим образом о чем-то шелестели
Грустные священники в усталых кружевах.[4]

Эта Прекрасная Дама, которой Эренбург мимоходом напоминает: «Все, что Вы пережили над срубленным крестом», – рисуется ему, как характер сдержанный и мстительный:

Ты, красавица Мадонна,
Не берешь свечей в подарок...
Ты послала Господина,
Но земля Его убила.
За растерзанного Сына
Ты еще не отомстила...
На земле твой образ прочен,
Ты к земному непреклонна,
И Твой меч всегда отточен,
Ненасытная Мадонна.[5]

Еще больше аристократического вкуса и благородной пресыщенности обнаруживает г. Эренбург, когда мысленно ставит самого себя на место Христа.

Так устали согнутые руки
От глубоко вставленных гвоздей,
Столько страшной, непосильной муки
Умирать зачем-то за людей...
Сколько скуки было у Пилата,
Сколько высшей скуки пред собой,
В миг, когда над урной розоватой
Руки умывал перед толпой.
А теперь несбыточного чуда
Так напрасно ждут ученики:
Самый умный, сгорбленный Иуда
Предал – и скорее, чем враги...
Царство человеческого Сына –
В голом поле обветшавший крест.
Может быть, поплачет Магдалина,
Да и ей, наверно, надоест.[6]

В этой позе нетрудно угадать различные воспоминания о поэзии Гиппиус (ее «В ладье Харона», «Распятье»[7]). Такого рода религиозность не может не сочетаться с эротическим кощунством. И оно представлено у г. Эренбурга со всеми подобающими аксессуарами:

В далеком алтаре, у образа Мадонны
Мы молча выполним завещанный обет:
Ты медленной рукой откинешь покрывало,
Чтоб мне прильнуть к трепещущим грудям...
И, точно говоря о силе страсти Божьей,
Из темных алтарей к нам донесется хор.
И будет старый храм, как мраморное ложе,
И будет темный свод над нами, как шатер.[8]

Здесь попустительство В. Брюсова очевидно. Но Эренбург не останавливается на этом:

Из монахинь выбрав помоложе,
Я устроил в алтаре альков,
На морщинистой и полинявшей коже
Положив следы своих зубов.[9]

Очевидно, идеалом Эренбургу должны были бы послужить католический дэндизм и элегантные кощунства Барбэ д'Оревильи, но он либо не дошел до этого первоисточника, либо плохо ознакомился с ним. Вообще, плохое знакомство с литературой и историей составляет отличительную черту этих поэтических дэнди брюсовской школы, хотя их «мэтр» вовсе не страдает этими недостатками. Но апломб, в связи с перепутанными фактами из школьных учебников истории, составляет особенность как Гумилева, так и повторяющего его путь Эренбурга. Вот, например, обращение Эренбурга к Notre-Dame, являющееся почти пародией на брюсовские исторические стихи:

Она стояла при Бурбонах,
Своей усмешкой говоря,
Что скоро на высоких тронах
Не станет пышного царя.
Когда слепые Робеспьеры
Вводили культ в ее стенах,
Всегда зловещие химеры,
Как прежде, наводили страх.[10]

В аллеях Сен-Жермена (надо понимать, на Сен-Жерменском бульваре) он видит «запоздалого, розовеющего маркиза». Потом он встречает маркизу: «Она недавно из Версаля, ей

памятны его балы, где с ней охотно танцевали и королевские послы». Потом, конечно, маркиз пачкает «седые кончики манжет» в серебристой пудре.[11] С тех пор как А. Белый когда-то срифмовал «Бестужев» и «кружев»,[12] это стало потребностью поэтов, заботящихся о своей элегантности. У Гумилева тоже «сыпалось золото с кружев, с розоватых брабантских манжет».[13]

Впрочем, как ни смешны позы, идущие от Брюсова, все же эти поэты никогда не безнадежны настолько, как те, что пошли от Бальмонта. Этот же самый И. Эренбург, – очевидно, еще очень юный человек, – не производит совсем плохого впечатления. У него сильны увлечения дурным стилем, но в его стихах нет того вопиющего безвкусия, что у Марии Папер,[14] например. Он может выписаться, и в смысле техники его нынешние стихи не будут ему бесполезны.

Э. Штейн целиком вышел из одного стихотворения Брюсова «Habet illa in alvo».[15] В нем никаких трафаретов, никаких поз, никакой техники стиха. Он безмерно искренен. Вполне самобытен. И вполне безнадежен в смысле поэтических возможностей. Из всех человеческих чувств он знает только одно – удивление. Его книга называется «Я» и посвящена, главным образом, удивлению перед беременностью:[16] «Беременная! Повседневной тайной – какой простой – я поражен... Из капельки – все тельце! всё!... И слов нет нужных! – крик один!... Жизнь! Жизнь из капельки шальной! И я молюсь, завороженный, и силюсь, силюсь не кричать!.. Беременность! и я бегу невольно к молитве! Беременность! Она меня доводит до слез!.. Я думаю всегда о той минуточке – когда я зачат был! Когда шальная капелька (я! я!) вдруг ожила, и мать вдруг забеременела!..». В других стихах он силится представить себя вновь во чреве матери. И вновь восклицает: «Я ничего не понимаю!.. Тут волшебство! Да! этот пестик, эта мушка – необычайная игрушка! И я так рад! они живут!»

Удивление не оставляет его и когда он учился азбуке: «Эти тридцать пять значков! Эти черточки чудесные – А, Б, В»...[17] «И я себя не понимаю! И грусть, и боль меня щемит! Я книжку Даля вынимаю – смотрю на русский алфавит...

Вот а! вот к! вот п! вот ъ! И словно вижу лишь впервые...»[18] Ту же интенсивность удивления он обнаруживает перед книгами, библиотекой, девочкой-паралитичкой, слепым, статистическими таблицами, виселицей, Богом, мирозданьем, мухой, тараканом. О таракане особенно удачно: «Да! Я и таракану удивляюсь! – И таракан о волшебстве каком кричит! Кричит!»[19] Вообще, у Э. Штейна, как он сам признается, «есть крик, а слов нет».[20]

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИТОГИ ЗИМЫ 1910–1911 гг. (МОСКВА)

I

Зима 1910–1911 года отличалась особенною многочисленностью картинных выставок. Но в дроблении этом было однообразие, благодаря участию одних и тех же лиц во всех группах.[1] По своему духу ядро каждой из выставок было обособлено и представляло определенный характер, но всегда сопровождалось случайной бахромой произведений, чуждых основному направлению выставки. Бахрома же эта часто отличалась яркостью и пестротой цветов, как бахрома испанской шали, которая своей эффектностью иногда убивает самый узор ткани.

Так, бахромою «Союза» были Сарьян, Коненков, Уткин; бахромою «Бубнового Валета» – Кандинский, Явленский, Ле-Фоконье, Глез; бахромою «Мира Искусства» – Кончаловский, Машков, Лентулов, Гончарова; бахромою «Товарищества» – Павел Кузнецов, Манганари и т. д.

Распад «Союза», возрождение «Мира Искусства», прекращение «Золотого Руна» и «Голубой Розы»,[2] возникновение «Бубнового Валета» – все эти перемены флагов и боевых значков перепутали имена участников и состав выставок. Целью всех художественных демонстраций этой зимы было показать публике не группу участников известного художественного течения и определить линии его берегов, но и привлечь к себе наибольшее количество интересных гастролеров, стать выставкой, во всех отношениях яркой и разнообразной. Эта путаница в размежеваниях сделала то, что некоторые из художников, например, Сарьян и Уткин, оказались участниками буквально всех московских выставок, и притом вовсе не к своей выгоде: Уткин как бы исчез, растворился в этом дроблении, настолько, что стало невозможным уловить его лицо этого года,[3] а Сарьян, хотя утвердил себя именно в этом году истинным художником, однако не настолько

безусловно, как это было бы, если бы он выставил всё целиком в одном месте.

Останавливаясь на отдельных случаях художественных группировок этого года, можно только порадоваться разделению «Союза» и «Мира Искусства». Слияние петербуржцев и москвичей в залах одной и той же выставки было всегда неестественно и мучительно.[4] От такого сопоставления никто не выигрывал: москвичи подчеркивали сдержанность, сухость, определенность петербуржцев, а петербуржцы еще более оттеняли мягкотелость, бессистемность, рыхлость москвичей. Теперь, когда это разделение Петербурга и Москвы произошло, эти различные культуры определились и выяснились, конечно, ярче: «Мир Искусства» – как результат метода в искусстве, «Союз» – как результат работы «нутром».

Дорога петербуржцев, снова поднявших старое и исполненное уже исторического смысла знамя «Мира Искусства», совершенно ясна: они должны стать академией нового искусства. Разумеется, академией не в дурном (временном) смысле, а в ее истинном значении хранительницы художественной культуры и установительницы творческих методов. Кого мы ни возьмем из петербуржцев, составляющих ядро «Мира Искусства» – Бенуа ли, Рериха, Сомова, Добужинского – и вплоть до самых молодых и начинающих – Лукомского или Нарбута, – везде и у всех есть и культурность, и метод. А если мы поставим рядом Серова, то сразу отличим москвича, так как у него нередко в одном и том же портрете рядом с необычайным осуществлением можно встретить детскую ошибку, неожиданный срыв. Это признаки иного культурного течения, которое роднит его и с Суриковым и с Малявиным. Место Серова скорее в «Союзе», чем в «Мире Искусства».[5] Принципы отбора лучшего и лучших, к которому склонен «Мир Искусства»,[6] не кажется мне верным. Эклектизм вкуса и широкая терпимость его главных вдохновителей подсказывает им желание привлечь к себе все наиболее талантливое и яркое, но над ним должно преобладать стремление к более четкому определению своего исторического русла. Если б «Мир Искусства» был русской академией фактически, то его метод был бы правилен; теперь же, когда он только куль-

турно-охранительная группа нового искусства, ему важно собственное утверждение, важно не повторять той ошибки, которой был его союз с москвичами. Чтобы пояснить свою мысль, я скажу, что, например, Богаевского или Сарьяна, как выразителей определенного метода, я бы принял как основных участников «Мира Искусства», но, например, Машкова и Кончаловского, которых ценю как художников, не принял бы;[7] и сомневаюсь даже, место ли там Судейкину, Сапунову и Милиоти.[8] Все это для «Мира Искусства» те яркие пасмы бахромы, о которых я говорил вначале.

Если желание привлечь к себе наиболее совершенные проявления различных течений мешает необходимому самоограничению «Мира Искусства», то с «Союзом» дело обстоит иначе. Группа «Союза» образовалась не идейно, а из исторического накопления авторитетов. В то время как «Мир Искусства» ведет все время свой путь по строгой восходящей линии, главные участники «Союза» идут с неожиданными подъемами и провалами,[9] а второстепенные являют глубокий упадок.

«Семейный портрет» Малявина с его трагическим и смешным срывом[10] символичен для «Союза»; это образец того момента, когда «нутро» изменяет, а на место метода подставляются художественные теории. Не случайно Малявин, обещавший этот портрет «Миру Искусства», перерешил в последний момент и выставил его в «Союзе». Бахрома «Союза» еще менее обоснована, чем бахрома «Мира Искусства». Кончаловский и Машков только не вяжутся с остальными экспонентами «Мира Искусства», а Сарьян в «Союзе» убивал собою всех остальных участников, а главным образом основное ядро – самих главарей «Союза».

Тех резких и художественно недопустимых противоречий, которыми в этом году отличался состав «Союза» и «Мира Искусства», не было в «Московском Товариществе» и в «Бубновом Валете». «Московское Товарищество» является в настоящее время выставкой, наиболее полно отражающей общую художественную жизнь Москвы.[11] Очень широкая доступность, возведенная им в основной принцип, гарантирует ему постоянный приток молодых сил. Оно могло в этот сезон

устроить две интересных выставки: «Акварельную» — осенью и обычную весеннюю. Но «Товариществу» очень вредит хищническая политика «Союза», в настоящем году перенятая и «Миром Искусства»: приглашение к себе наиболее талантливых участников «Товарищества». Это постоянно обессиливало «Товарищество» и делало его как бы переходной ступенью перед честью быть принятым в «Союз». И мало кто не уступал этому соблазну, который усиливался тем, что до сих пор в Третьяковскую галерею приобретались произведения исключительно в «Союзе», а «Товарищество» неизменно обходилось.

«Бубновый Валет» был наиболее цельной из художественных группировок этого года, так как представлял из себя определенную боевую школу. Он осложнил себя только залой, отведенной мюнхенцам и французам,[12] так что в конце концов и он не обошелся без бахромы иного цвета, чем ткань.

Несмотря на такое обилие художественных выставок, чувствовалось все же отсутствие выставки, соответствовавшей «Золотому Руну» или «Голубой Розе». Между «Союзом» и «Товариществом», с одной стороны, и «Бубновым Валетом» — с другой, был хронологический прорыв: не получило себе отдельного выражения то поколение московских художников, которое характеризуется именами Судейкина, Сапунова, Уткина, Пав. Кузнецова, Милиоти и др. Все они разбрелись по отдельным выставкам, и потому уловить общее изменение их лика стало трудно.

«Московский Салон», который мог бы восполнить этот ущерб, именно этого-то и не сделал. Он задался целью, которой задавались и все другие картинные выставки этого года: соединить в своих залах представителей всех партий от «Передвижников» до «Валетов», а так как туда все дали самые плохие и нехарактерные свои вещи, то получился еще один базар картин, не очень интересный и никому не нужный. Существование этого «Салона» ничем не может быть оправдано,[13] равно как и существование выставки «Независимых».[14]

Из всего выше сказанного ясно, какое смутное и хаотическое время переживает художественная жизнь Москвы:

художники так перетасовались в различных политических комбинациях, что единственный возможный возврат к нормальным историческим группировкам представляется лишь при осуществлении того плана, который пропагандирует в настоящее время К.В. Кандауров: устройство всех картинных выставок одновременно в одном и том же большом помещении, распределив непримиримые художественные группы отдельно по этажам и залам; тогда «Мир Искусства», «Союз», «Товарищество», «Золотое Руно», «Бубновый Валет» сгруппируются нормально, не нуждаясь ни в перебежчиках, ни в гастролерах, под своими старыми флагами, и соединение их под единой крышей образует единственный возможный для Москвы «Салон».

При этом, как утверждают, вопрос о помещении, такой трудный для каждой отдельной выставки, разрешается гораздо легче, не говоря уже о той экономии средств, которая окажется при осуществлении такой комбинации. И только тогда можно будет определенно говорить о группах и школах современного искусства. Тогда «Мир Искусства» будет знаменовать действительно метод и культурную традицию; «Союз» – тенденцию «нутра» и собрание признанных публикой московских авторитетов; «Руно» или «Роза» – школу московских идеалистов с декоративными тенденциями; «Валет» – крайние течения нового реализма; «Товарищество» – широкий и чуткий восприемник всех молодых и новых течений московской художественной жизни, рядом с тем синтетическим течением живописи, которое, с одной стороны, находит себе выражение в Богаевском, с другой – в Сарьяне.

То же самое нужно сказать о скульпторах. Сейчас выставляют, в сущности, только три скульптора: Голубкина, Коненков и Матвеев. К ним можно еще присоединить молодого, но обещающего Ленского.[15] И сами эти скульпторы разошлись без всякой видимой причины по отдельным выставкам, и произведения свои они еще дробят, выставляя сразу в нескольких местах. Им было бы необходимо сосредоточиться на какой-нибудь одной выставке и иметь свою собственную отдельную от живописи залу, как это обычно и делается на больших выставках.

II

Современное русское искусство за последнее десятилетие растеклось столькими рукавами, и былые тенденции отдельных групп стали настолько крайними и обостренными, друг друга взаимно исключающими, что обнять их все единым пониманием и принять единым вкусом крайне трудно. От критика требуется теперь много терпимости и эклектизма. Немыслимо любовь к Сомову совместить с любовью, например, к Гончаровой или Лентулову. «Новое» искусство, оставаясь хронологически еще действительно *новым*, уже породило внутри себя все направления от крайних правых до крайних левых: от академии в дурном смысле («Союз») и академии в хорошем смысле («Мир Искусства») до крайних революционных групп, идеалистически-декоративной – «Голубой Розы» и реалистической – «Бубнового Валета». Поэтому единственный критерий для того, кто хочет говорить о «новом» искусстве во всей его широте, не совершая грубых и несправедливых ошибок в оценке, – это судить только о высоте достижений, принимая без протеста справедливость и нужность самых крайних устремлений.

Самым неожиданным и радостным явлением этого года был, на мой взгляд, Сарьян.[16] К сожалению, он выставил сразу на всех выставках: и в «Мире Искусства», и в «Союзе», и в «Товариществе», и в «Салоне». Это сделало то, что той цельности и убедительности, которую могли бы иметь его произведения, собранные в одной зале, они не имели. Но зато получалась возможность сравнить его с самыми различными художниками и убедиться наглядно в его силе и оригинальности. Лучшее в Сарьяне – то, что его индивидуальность сразу нашла для себя точно соответствующие формы выражения, вполне самостоятельные, очень культурные и очень уверенные. Это – художник, нашедший свой стиль, и это резко отличает его от П. Кузнецова, Милиоти, Судейкина, которые изобрели себе характерный почерк, отличающий их от других, но не смогли подняться до высоты стиля. Стиль вытекает только из всего творческого существа художника и выражает его целиком. Появление Сарьяна в то же время

отмечает грань нового отношения к Востоку. Такого Востока, такого Константинополя еще не знала русская живопись. Да и среди французских ориенталистов, где первенствующее место занимает искренний, но сантиментальный и старомодный Динэ, не найдется ни одного, который мог бы сравниться с Сарьяном. Силы Сарьяна не в его темах и не в полноте *рассказа* о жизни Востока. Но Восток встает и говорит у него во всем: и в манере класть краску, и в подборе тонов, и в характере мазков. Чувствуется, что это видит не глаз постороннего зрителя-европейца, а глаз *своего*. Оттого этот глаз и останавливается не на тех общих местах, на которых остановился бы глаз другого художника, а на небольших характерных подробностях. И подбор этих подробностей рождает действительную галлюцинацию Востока. Будучи сам человеком Востока, Сарьян говорит на своем восточном живописном языке. В его живописи странно преобразились и турецкие лубочные картинки из Мекки, и элементы татарского орнамента, и любимые Востоком тона тканей, ковров, изразцов, эмалей, персидских миниатюр. У европейца эти элементы так и остались бы элементами, а у Сарьяна они ограничены, внутренно и живо слиты и нет возможности их отделить и анализировать. Чувствуется, что он бегло и внятно говорит, но никак не по-русски, а на каком-то определенном восточном языке, который он сам создал. Но этот язык все же понятен нам, потому что он построен на культурных основах, выработанных последними десятилетиями европейской живописи. Подход Сарьяна к Востоку чисто импрессионистический, но у Сарьяна есть чувство рисунка, доведенного до высшей простоты, и такое же чувство упрощения тона. Он может одним синим пятном без всяких деталей облить силуэт кувшина, и верность его глаза такова, что кувшин этот кажется материальным и выпуклым. Мне кажется, что сейчас никто из художников не обладает в такой степени, как Сарьян, способностью вызывать галлюцинации. Иногда при первом взгляде на его картины глаз, не привычный к такой простоте манеры, бывает ошеломлен и сбит с пути. Он не может сразу дать себе отчет, чему соответствуют эти коричневые, черные или густо-синие пятна. Но только что отведешь

глаза от непонятной в первый момент картины, как тотчас же где-то, внутри глаза, встает галлюцинация восточной улицы, ослепляющего солнца, коричневых лиц, темно-синих, как сливы, буйволов...

Только два художника в настоящее время понимают и творят юг – Сарьян и Богаевский, но оба они стоят на двух полюсах современных художественных устремлений. Сарьян – аналитик, Богаевский – синтетик. Сарьян подходит к реальным подробностям жизни; Богаевский вызывает видения несуществующих священных южных стран. Сарьян ищет изображений конкретного; Богаевский – воплощений идеального внутреннего мира своей души. И вместе с тем оба так далеко ушли каждый по своей дороге, что концы их путей где-то переплетаются: конкретности Сарьяна становятся галлюцинациями, а прекрасные сны Богаевского имеют убедительность конкретных реальностей.[17]

Напомним путь Богаевского за последние годы. Он впервые сознал себя художником, когда начал писать безотрадные, каменистые пустыни, окружающие Феодосию. Затем его душа, заблудившаяся в этих пустынях, начала галлюцинировать точно так же, как галлюцинирует путник, томимый жаждой, о ключах воды и о больших деревьях. Этими призрачными водами и призрачными деревьями Богаевский и населил свою выжженную и скорбную Киммерию. В его картинах прошлых лет – в его «Алтарях», в его «Южной стране», в его «Древней земле» – вставали именно эти фата-моргана пустыни. В этом году он дал ряд картин и акварелей, представляющих итоги его путешествия по Италии. То, что было лишь миражами, теперь стало реализоваться. Но напрасно бы мы искали в его картинах живого пейзажа Италии. Это та Италия, которую он увидел в глубине пейзажных фонов старых мастеров. Его пейзажи отделены от нас прозрачною толщей времени. Мы видим их сквозь магическое, но запыленное стекло. Кроме видения немыслимых стран, в них есть еще потемневшее великолепие драгоценной вещи. Художественная искренность и добросовестность заставили его подойти к итальянским мастерам учеником, но не учеником повторяющим, а учеником претворяющим. Его

картина «Подражание Мантенье», приобретенная Третьяковской галереей, и акварельный эскиз к ней, выставленный в «Товариществе», является образцом и примером такого истинного ученичества. Этот уклон к Италии представляется мне в творчестве Богаевского очень важным, но временным: корни, связывающие его с киммерийской областью, в которой он вырос, слишком крепки, и он снова вернется к своей пустыне, но уже с иными возможностями.

И в смысле метода, и в смысле природных возможностей Богаевский представляет противоположность Сарьяну. Богаевскому не даны были от природы те чудесные возможности живописных воплощений, которыми обладает Сарьян как бы бессознательно. От природы в него были вложены душа художника и великая любовь к древней южной земле. Природного, легкого дара красок и линий у него не было. Его первые картины черны и тяжеловесны. Судьба его сходна в этом отношении с судьбой великих ораторов – Демосфена и Питта, которые от природы были косноязычны и стали великими потому, что волею преодолели в себе косноязычие. Точно такое же косноязычие преодолел в себе Богаевский по отношению к колориту и композиции. И потому слова его звучат теперь так неотвратимо убедительно, и к его дальнейшему пути относишься с таким глубоким доверием.

Ни один шаг не доставался ему даром, зато ни от одной черты, им сделанной, тепрь он не отступится.

III

После двух художников, законченных в своих *достижениях*, мне хочется говорить о наиболее ярких *устремлениях* этого года. «Бубновый Валет» был самой крайней и самой дерзкой из художественных выставок этой зимы.[18] Подобно почти всем первым выступлениям цельных и сильных молодых групп в искусстве, выступление это сопровождалось веселостью, известной долей озорства и глумлением над вкусами средней публики. Но так как все упреки и осуждения, которые можно было высказать по поводу «Бубнового Валета», уже были высказаны художественной критикой, то я

могу позволить себе, не касаясь недостатков, говорить только о том, что было там ценного.

Течение «Бубнового Валета» интересно своим отношением к *вещности*, к *предметности* видимого мира. Импрессионисты поссорились с осязанием. С эпохи импрессионистов все предметы стали только трамплинами солнечного света. Для них перестало как бы существовать то вещество, из которого построен осязаемый мир, перестали существовать пределы и грани этого вещества. Они сознательно отказались от знания вещей и стали писать только воздух, обнимающий предметы и преломляющий в себе отраженные лучи. По замечанию Сизерана,[19] импрессионисты выезжали из Парижа с утренним поездом, писали весь день этюды и возвращались обратно с вечерним поездом. Поэтому из всех часов дня они чаще всего изображали полдень, и в пейзажах их чувствовалось, что они никогда не проходили по той земле, которую писали, а смотрели на нее издали.

Реакцию, которая возникла против отвлеченно-научных принципов теории света, принятой импрессионистами, можно характеризовать следующими словами Поля Клоделя: «Кто не будет смущен утверждением принятой теории, что цвет представляется следствием поглощения всех красочных лучей, за исключением того, в ливрею которого предмет одет? Мне хочется думать именно наоборот, что то, что составляет видимое качество каждой вещи, и есть ее отличительное и подлинное свойство, и что цвет розы составляет ее качество настолько же, как ее запах. Цвет – это страсть вещества».[20]

Научная теория может утверждать свои логически обоснованные истины, но внутреннее чувство художника протестует против них во имя внутреннего интуитивного познания самой души вещи. Начало этого протеста против импрессионизма можно проследить в одном из писем Ван-Гога,[21] где он пишет: «Я нахожу, что все, чему я учился в Париже, ни к черту не годно, и опять возвращаюсь к тому, что мне казалось истинным в деревне до знакомства с импрессионистами. Меня совсем не удивило бы, если бы импрессионисты нашли много недостатков в моей работе, которая скорее проникнута влиянием Делакруа, чем их. Вместо точной передачи того, что я

вижу перед собою, я распоряжаюсь красками самовольно. Я хочу прежде всего достигнуть сильного выражения... Поясню мою мысль на примере: я рисую знакомого художника, человека, которому снятся великие сны и который работает, подобно тому, как соловей поет, потому что его природа такова. Этот человек должен быть блондином. Всю любовь, которую я к нему чувствую, я бы желал вложить в картину. Сперва я нарисую его таким, каков он на самом деле, но это только начало. Этим картина еще не окончена. Тогда я начну писать произвольно. Я подчеркну белокурый цвет волос, пущу в ход оранжевую краску, хромовую и матовую лимонно-желтую, а за головой, вместо банальной комнатной стены, я изображу бесконечность. Сделаю простой фон самого яркого голубого цвета, так сильно, как это только позволяет палитра. Благодаря этому простому сочетанию, белокурая, освещенная голова на ярко-голубом фоне будет производить таинственное впечатление, как звезда в темном эфире».

Этот ценный психологический документ указывает начало той реакции, которая возникла против первичного, чистого импрессионизма. Те определенные темные линии, которыми Гогэн обводил свои фигуры, служили показателем того, что живопись вновь подходила к осязательному познанию вещества. С одной стороны, Ван-Гоговское понимание цвета, как страсти вещества, с другой стороны, Гогэновское искание истинного силуэта каждой вещи вернули живопись к той полноте выразительности, которую она утратила при первых импрессионистах. С тех пор реалистическое течение живописи все больше и больше шло в сторону характеристики предметов посредством наиболее простой линии силуэта и наиболее простого и интенсивного цвета. В этих упрощениях пятен и в доведении их до последних пределов красочной выразительности – больше всех работал Матисс. Его влияние на «Бубновых Валетов» несомненно, хотя оно переплетается у них и с большой любовью к Сезанну, и с отдаленными воспоминаниями о Ван-Гоге. Нужно принять в соображение, что в то время как во Франции каждая ступень живописи характеризовалась отдельным именем и целой эпохой, к нам эти имена приходили вовсе не в хронологически-последователь-

ном порядке их эволюции, но случайно, соответственно новым приобретениям С.И. Щукина и И.А. Морозова.[22] И хотя французский импрессионизм и все течения, пошедшие от него, представлены теперь в Москве, быть может, даже полнее, чем в Париже, но молодые русские художники были, к сожалению, лишены знания той логической последовательности, в которой развивалась живопись последней четверти века, и принимали сразу лишь последние выборы французского искусства, без долгого и поучительного пути к ним.

В настоящее время последнее слово живописного реализма в России представляет стремление к самой крайней *вещности*. Предмет изображенный должен быть только тем предметом, который он есть, и всеми своими свойствами утверждать свое собственное существование. Живопись должна стать своего рода идеографическим письмом, знающим только одни собственные имена. Самой характерной и самой наивной картиной «Валета» был в этом смысле «Хлеб» Ларионова. У художника не было никакого замысла иного, кроме утверждения, что хлеб – есть хлеб, что он круто замешан, хорошо пропечен и поджарист. Эта тенденция утверждения вещи самой в себе привела «Валетов» к тому стилю, который существовал в России давно, со своими определенными традициями и законами: к стилю лавочных вывесок. Что должна делать вывеска, как не провозглашать собственные имена предметов, находящихся внутри лавки? Мелочная лавка провозглашает сахарную голову в синей рубашке и пирамиды свеч; мясная – провозглашает золотого быка на охровом обрыве и двух коров внизу; химическая чистка платья выражается связкой змеящихся и развевающихся лент, пивная – кружкой пива с пеной через край и т. д. К таким же простым утверждениям видимого мира пришли и «Валеты». Прославившийся «Автопортрет и портрет Петра Кончаловского» И. Машкова был такою лавочной вывеской: там было поименовано все, что можно найти в «Бубновом Валете». Машков и Кончаловский, атлетизм, испанские песни, скрипки, бутылки ликера, цветы, пианино, гири, Сезанн, Ван-Гог и Библия.

В сущности, один Ларионов остался в пределах этого лапидарного стиля. Остальные очень усложнили его: Гончарова работает в более сложных формах композиции лубочных картинок, Машков часто нарушает вывесочную упрощенность своими колоритными замыслами, Кончаловский культивирует стиль популярной афишки, Лентулов овощную вывеску трактует как фреску, а религиозные композиции как овощную вывеску. Но все же все они более или менее связаны общим стилем. Если бы они не ограничились одной артистической манифестацией своих живописных устремлений, а применили бы ее к жизненным потребностям города, т. е. действительно занялись бы писанием вывесок для магазинов и лавок, то они могли бы сыграть действительно большую историческую роль в деле преображения лика современной улицы, – еще большую, чем сыграли Шере и другие художники плакатов. Вывеска гораздо больше определяет физиономию улицы, чем афиша, уже потому, что она всегда висит на своем месте. В Париже художниками делались лишь слабые попытки заняться писанием вывесок. Помню вывеску, написанную Виллетом для кафе против Сен-Жермен-де-Пре.[23] Истинный стиль вывески не был разрешен им. У «Валетов» больше данных для того, чтобы осуществить это непривычное, но художественно-необходимое дело; они могли бы в несколько лет изменить красочное лицо улицы. Теперь их картины, выставленные в залах выставок, производят на глаз колючее и режущее впечатление: следствие неподобающего им места. А когда Кончаловский недавно декорировал залу купеческого клуба для бала «Ночь в Испании»,[24] это оказалось великолепно. Самыми примитивными средствами, не изменяя грубой и широкой манеры письма, он, когда ему дали записать целую залу со всех сторон, создал декорацию Испании, утонченную в своей точности и выразительности. Этот опыт указывает на то, что «Валетам» надо нести на улицу свое искусство, потому что им тесно в комнатах и тесно рядом друг с другом на картинных выставках. Глаз требует разбега для их художественного восприятия.

IV

<...>*

V

Я не задаюсь целью в этой статье перечислить все, что было художественно-ценного на выставках этого года. Поэтому, минуя десятки художников, позволю себе отметить лишь несколько отдельных произведений.

«Nature morte» Сапунова,[25] эта пышная и дымчатая стеклянная ваза с цветами тяжелыми и воздушными, вся насыщенность тусклого воздуха, наполняющего картину глубокими, линялыми и лоснящимися тонами, неразрывно соединенными с иллюзиями запаха, является одной из самых вдохновенных вещей этого года. Сапунов одарен исключительным чувством роскоши. Глядя на эту его картину, даже вспоминается Монтичелли (хотя внешне он на него не похож), как память о высочайшем достижении нашего времени в области пышности красок.

Небольшие вещи Якулова мало могли обратить на себя внимание среди пестроты выставок этого года. Но в этих небольших по размеру картинах сжато громадное количество работы и замысла. Якулов один из редких художников, мыслящих и ищущих разрешения важных теоретических вопросов. Мысль всегда сокращает размеры и количество произведений. («Валеты» необычайно плодовиты.) Картины Якулова пока не осуществления, а только иллюстрации к многим теориям, продуманным им. Такие вещи могут быть неинтересны для зрителя, но для художника они бесконечно поучительны, как наглядные демонстрации живописных теорем. Но независимо от этой стороны, которая создает Якулову совершенно особое место среди молодых художников, он обладает еще редким чувством изысканного и драгоценного. Его замыслы должны привести его к эмали, майолике и драгоценным металлам. Только тогда они будут импонировать не только художникам, но и публике. Художники, по-

* См. т. 5 наст. изд. С. 124–132.

добные Якулову, обыкновенно служат ферментом для своего поколения, и влияние их сказывается на самых различных произведениях их эпохи, скрытое, скромное, но всегда творчески-благотворное.

До сих пор я не имел места сказать о Рерихе. Его совсем не с кем сравнить в русском искусстве. Разве только с Богаевским: как историческое понимание севера рядом с историческим пониманием юга. Но это я уже делал в моей статье «Архаизм в современной живописи».[26] А в этом году уклон Богаевского к культурным переживаниям Италии совсем разъединил их пути, до сих пор сходные лишь в своих противоположностях.

Из всех вещей Рериха наиболее заинтересовал меня эскиз запрестольной стенописи для Талашкинской церкви[27] под именем: «Царица Небесная на берегу Реки Жизни». Пламенные, золотисто-алые, багряные, рдяные сонмы сил небесных, стены зданий, развертывающихся над облаками, посреди них Царица Небесная в белом платье, а внизу неяркий земной облачный день и студеные воды будничной реки жизни. Что странно поражает и, быть может, привлекает в этой композиции, это то, что, хотя все элементы в ней, по-видимому, византийские, она носит чисто буддийский, тибетский характер. Белая ли одежда Богоматери среди пурпурных сонмов или теснота сил небесных над тусклым простором земли дают это впечатление, но в этой иконе почувствовано нечто очень древнее и восточное, почти не христианское. Глубоко интересно, какое впечатление будет производить она, когда заполнит собою все пространство главного нефа церкви над низким деревянным иконостасом.

Другой эскиз стенописи «Сокровище ангелов»,[28] который три года тому назад был выставлен в «Салоне» С. Маковского, тогда был повешен в очень неблагоприятном месте, против света, и только теперь впервые его можно было разглядеть в его действительной красоте. Остальные картины Рериха – это сказочно-летописные повествования о древнем севере, о «Варяжском море», о том, что «у Дивьего камня неведомый старик поселился», о том, что «за морями земли великие», о «Каменном веке», о «Старом короле», с башни гля-

дящем на острокрыший город.[29] Но Рерих, как и Богаевский, убедителен только тогда, когда он говорит о земле, о камнях, о старых каменных постройках. Он чувствует геологические эпохи больше, чем исторические, и о человеке он знает больше из археологических раскопок, чем из текущей жизни. Те пути, которыми он идет в области воссоздания северного исторического пейзажа, еще никем до него не пройдены и принадлежат ему одному.

Совсем особое место среди московских художников принадлежит Н.В. Досекину. Его произведения были выставлены в этом году в «Союзе». По своему поколению он принадлежит действительно к «Союзу». Лет десять назад он был известен как автор интимных пейзажей и северных марин. Но он оказался единственным в своем поколении, у которого хватило мужества не зафиксироваться в своем внешнем успехе, отказаться добровольно от известности и уйти в поиски за новыми достижениями. Он глубоко и критически пережил все современные французские течения и осторожно, ощупью намечает свой собственный, вполне самостоятельный выход. И в этом году, как и в непосредственно предшествовавшие годы, его картины как бы прикрыты маской: внешний облик его живописи не поражает никакой новизной, но под ним чувствуется громадное искание, которое должно прорваться. Уже в некоторых световых эффектах предчувствуется то новое, к чему он идет годами уединенной и безвестной работы. От Н.В. Досекина мы вправе ожидать совсем нового и неожиданного; а для художника его возраста и с его прошлым это явление необычайное.

Подводя итоги московскому художественному сезону 1910–1911 г., можно сказать, что русская живопись за этот год обогатилась, кроме целого ряда хороших портретов и законченных произведений уже определившихся мастеров, поворотом в сторону нового реализма, что радостно, так как последние годы привели к слишком неряшливому обращению с рисунком. Кроме того, нынешний год принес оригинального мастера, Сарьяна. Общее тяготение художников было к «nature morte». В пейзаже был значителен только пейзаж исторический у Рериха и Богаевского.

ПОЭТЫ РУССКОГО СКЛАДА*

«Любите ли вы читать словари?» – был первый вопрос Теофиля Готье, когда к нему пришел познакомиться молодой Бодлэр. О той же самой необходимости для поэтов собирать и любить словесные сокровища родного языка говорил Пушкин, когда советовал учиться русскому языку у московских просвирен.

Но между методом Пушкина, прислушивавшегося к живому московскому говору, и методом Теофиля Готье, перебиравшего старые ларцы с драгоценностями, – большая разница. Метод Пушкина – естественный и вечный, метод Готье – культурный и утонченный: живые ключи речи и драгоценные кристаллы умерших слов, текучее зеркало реки и венецианское зеркало в пыльной стеклянной оправе.

Русские поэты послепушкинской эпохи инстинктивно, но без внимания прислушивались к живой речи, никогда не читали словарей, но иногда летописи и древние памятники.

Едва ли не первый из современных поэтов, начавший читать Даля, был Вячеслав Иванов. Во всяком случае современные поэты младшего поколения под его влиянием подписались на новое издание Даля.

Открытие словесных богатств русского языка было для читающей публики похоже на изучение совершенно нового иностранного языка. И старые и народные русские слова казались драгоценностями, которым совершенно нет места в обычном интеллигентском идейном обиходе, в том привычном словесном комфорте в упрощенной речи, составленной из интернациональных элементов. Никакое чутье русского языка не подсказывало читателю, что «щегла» – это верхушка мачт, а «выгорожка» – страсть любовная.

---

* Гр. Алексей Ник. Толстой «За синими реками» <М.>, 1911 Изд. «Гриф». Сергей Клычков. «Песни». <М.>, 1911. Изд. «Альциона»

А с другой стороны – для поэта было заманчиво вместо привычного и утомленного иностранного слова «горизонт» сказать «овидь» или «озор», вместо «футляр» написать «льяло», вместо «спирали» – «увой», вместо «зенита» – «притин». Русский язык самый богатый (словесными богатствами) из европейских языков. Но тот разговорный и журнальный язык, которым мы пользуемся ежедневно, без сомнения, самый бедный из всех. То, что начали делать русские поэты девятисотых годов, это было вовсе не то эмалирование языка техническими и живописующими терминами, как это делал Теофиль Готье. Эредиа собирал слова в старых каталогах оружия и учебниках ремесел и инкрустировал их в свои сонеты. Гюисманс иллюминировал свой стиль старинными словами. Нам еще далеко до этих возможностей. (У одного только Вячеслава Иванова, быть может, есть нечто подобное этому методу, так как стиль вообще усложнен именами самых различных происхождений). Перед современными поэтами встала задача не только очищения русского языка от слов иностранных и истертых, но и воссоздание того синтаксиса, того склада и ритма, к которому обязывало введение новых (т. е. старых) слов. Одной из ошибок бальмонтовской «Жар-птицы» было то, что синтаксис речи оставался бальмонтовский и обличал подделку.[1]

В прозаической речи работа над синтаксисом велась строже и последовательнее, чем в поэзии. С одной стороны, Ф. Сологуб осторожно и со вкусом вводил в склад обычной прозы размеренность и разымчивость русского склада исключительно одной искусной расстановкой слов. С другой стороны, А.М. Ремизов, исходя целиком из склада народного, его сжимал, ускорял, усиливал и тесно, как мелким бисером, вышивал страницы своего «Лимонаря» и «Посолони».[2] Между тем и в поэзии появились попытки говорить народным складом и русскими словами, не отходя при этом ни от современного стихосложения, ни от современного стиля.

Первой попыткой такого рода, сразу победившей и очаровавшей, была «Ярь» С. Городецкого.[3] Но Городецкий не оправдал всех надежд, на него возлагавшихся. Ему не хватало ни выдержки, ни метода. Он соблазнился легкостью творче-

ства и скомпрометировал себя поэтическим многословием. Книга Любови Столицы «Раиня» несла в себе очень серьезные обещания. Многое в ней очаровывало своей свежестью и подлинностью. Ее новая обещанная книга «Лада» покажет, справедливы ли были эти надежды.[4] Очень личную и не похожую ни на кого ноту внесла Аделаида Герцык; ее старорусские слова и ритмы, то с перерывами, то с придыханиями, отметили возможность очень субъективного лирического подхода к русскому складу.

Этой зимой вышли две книги стихов, отмеченных русским складом: «За синими реками» гр. Алексея Николаевича Толстого и «Песни» Сергея Клычкова. Гр. Алексей Толстой очень самостоятельно и сразу вошел в русскую литературу. Его литературному выступлению едва минуло два года, а он уже имеет имя и видное положение среди современной беллетристики. В нем есть несомненная предназначенность к определенной литературной роли.

Судьбе было угодно соединить в нем имена целого ряда писателей сороковых годов: по отцу – он Толстой, по матери – Тургенев,[5] с какой-то стороны близок не то с Аксаковым, не то с Хомяковым... Одним словом, в нем течет кровь классиков русской прозы, черноземная, щедрая помещичья кровь; причем он является побегом тех линий этих семейств, которые не были еще истощены литературными выявлениями: ни Лев Николаевич, ни Алексей Константинович, ни Иван Сергеевич, ни Сергей Тимофеевич не были его предками.

Немудрено при таких обстоятельствах, что народный склад речи является естественным ритмом его души и что этот склад получает силу и сжатость, стесненный строгим чувством литературного стиля.

Иногда бросается в глаза на страницах этой книги ее родовое сходство с его тезкой – гр. Алексеем Константиновичем Толстым, но сходство это внешне. Оно больше бросается в глаза в стихотворениях исторических («Ведьма-Птица», «Суд», «Беда», «Скоморохи»). В тех же, что основаны на славянской мифологии, молодой Алексей Толстой подлиннее и тоньше старого Алексея Толстого. Стоит только прочесть стихотворения «Заклятие смерти», «Додола», «Трава», «Зем-

ля», «Полдень», «Пастух», чтобы увидать, что это именно то гармоническое соединение стиля литературного с народным складом, которое мы вправе назвать классическим. «Солнечные песни» («Весенний дождь», «Купальские игрища», «Осеннее золото», «Заморозки»), несмотря на богатство образов и остроумные комбинации мифологических данных, не являют еще той художественной законченности, как стихотворения вышеупомянутые. Это как бы подготовительные работы к стихам позднейшего типа. Лирические циклы стихов, заключающие книгу: «Хлоя», «Фавн» и «Обитель», обнаруживают в Толстом возможности хорошего лирика-пейзажиста ясного пушкинского стиля. «За синими реками» – хорошая и свежая книга, в которой почти каждое стихотворение ценно. Жаль будет, если Алексей Толстой окажется лишь временным гостем в поэзии, если романист и рассказчик похоронит в себе рано умершего поэта, как это часто случается с беллетристами.

Рядом с раннею зрелостью Толстого Сергей Клычков кажется очень юным дебютантом, но дебютантом, от которого можно ожидать многого. Его «Песни» – не песни, а скорее скороговорки, удачно подобранные, часто красивые, но всегда оборванные на первом слове. Не хватает складной речи. Хочется послушать, как С. Клычков будет рассказывать о себе. Пока же это лишь звучный перебор колоколов:

Дили-бом! Дили-бом!
Дили-бам! Дили-бам!
Все чугунным языком
По серебряным губам![6]

КУЛЬТУРА ТАНЦА

Последние годы в Москве были ознаменованы целым рядом школ и предприятий в области культуры танца.

Школа гр. Бобринского, ныне уже закрытая, после смерти ее основателя, преследовавшего цели декоративные и хотевшего наметить свой собственный путь, отдельный от Айседоры Дункан.[1]

Школа Л.Р. Нелидовой [2] – первая частная школа балетных танцев, открывшаяся после того, как был прекращен прием в балетные классы Московского театрального училища.

Школа Рабенек (Книппер), сперва существовавшая при Московском Художественном театре, теперь представляющая самостоятельное учреждение. Затем есть ученицы у Гзовской, есть школа Виндерович и Маршевой – отколовшихся учениц Е.И. Рабенек. Наконец, в частных домах Москвы уже даются уроки ритмической гимнастики по системе Далькроза.

Одним словом, в Москве в настоящее время можно найти представителей всех методов и направлений современного танца.

Не касаясь школы гр. Бобринского, уже прекратившей свое существование, и школы Нелидовой, остающейся в пределах классического балетного танца, я буду говорить только о занятиях и вечерах в школе Е.И. Книппер-Рабенек.

Е.И. Рабенек сама была ученицей Елизабет Дункан,[3] но в методе своего преподавания следует системе пластики Франсуа Дельсарте. Так что преемственность ее идет через Дельсарте, Луи Фуллер и сестер Дункан.

Ее метод – это приучить тело делать простейшие движения с наименьшей затратой мускульных сил. Например: вы подымаете руку – обычно вы прежде всего делаете движение кистью руки или локтем. Это обусловлено привыч-

кой, выработанной условиями нашей одежды – длинными рукавами. Между тем, для того чтобы поднять руку, вовсе нет надобности напрягать мускулы ее оконечностей – требуется лишь простое напряжение плечевого мускула, а все остальные мускулы руки в то время могут пребывать в полной инертности. Если вы попробуете таким образом поднять руку, то увидите, что движение сразу станет пластичным, т. е. выявится его внутренний логический смысл: оно даст одновременно и представление о тяжести руки и ту идею экономии средств и сил, которая составляет подоснову каждого эстетического восприятия.

Таким образом, Е.И. Рабенек приучает своих учениц постепенно чувствовать вес своего тела и его отдельных частей, уметь напрягать отдельный мускул, в то время как все остальные пребывают в состоянии полного покоя. Затем идет развитие последовательности мускульных напряжений: сперва должны приходить в движение главные рычаги тела, потом малые. Таким образом, достигается впечатление, точно все движения волнообразно лучатся или текут из середины тела: восстанавливается то единство, которое нарушено в нашем теле анатомическими нелепостями нашей одежды. Те пластические движения, которые мы наблюдаем на античных вазах, барельефах и статуях, и были, в сущности, простыми и естественными жестами свободного и нагого человеческого тела, логика которого не была нарушена ни футлярами, ни повязками, ни стянутостями. То, что является для человека нашего времени наукой, – там было естественными данными. К этим естественным пластическим движениям и приводит метод преподавания Е.И. Рабенек.

После этой первой азбуки движений начинаются уроки ходьбы, бега, тоже сведенных до расчленения простейших своих движений. До сих пор еще мы ни разу не упомянули ни о пластических позах, ни о танцевальных па. Но об них нет и речи в преподавании Е.И. Рабенек: танец возникает естественно и просто из этих музыкально-гимнастических движений; когда внутренняя логика жеста восстановлена, то танец является таким же естественным проявлением музыкального возбуждения тела, как стих является естественным проявлением музыкального возбуждения духа.

То, что особенно важно в методе Е.И. Рабенек, и то, что особенно отличает ее метод от метода чисто балетной гимнастики, – это полное исключение из употребления зеркала. Ее ученицы должны сознавать все свои жесты только изнутри. Они не должны ни видеть, ни сознавать себя снаружи. Жест не должен быть зафиксирован. Он должен рождаться сам по себе от каждого нового музыкального такта, меняясь, варьируясь, преображаясь согласно индивидуальности и настроению каждой из учениц. У прошедших такую школу упрощения и музыкальности движений не может быть жестов не пластических – все их движения, даже в обыденной жизни, становятся ритмичными и верными, т. е. пластическими.

«Танцуйте так, как будто вы спите», – любит повторять Е.И. Рабенек своим ученицам.

Благодаря этим приемам ни одна индивидуальная черта не может стереться и исчезнуть. Наоборот, личность каждой ученицы непрестанно растет и определяется.

Особенно интересно бывает следить на уроках Е.И. Рабенек за развитием учениц от природы некрасивых. Я склонен думать, что в природе вообще не существует некрасоты, и если мы считаем известные особенности человеческого тела его некрасотой, то только потому, что эти черты еще не утверждены в сознании самого человека как нечто ему присущее, неотъемлемое и отличающее его от других. Всякая новая красота была еще вчера некрасотой, но сегодня она выявлена потому, что утверждена и оправдана искусством. Некрасивым всегда кажется слишком отличное от принятого.

Это бывает особенно ясно, когда следишь за постепенным формированием и преображением тела, по мере того как идут уроки. По мере того как мускулы естественно развиваются и движения становятся последовательными, планомерными, приобретают струящуюся плавность, все то, что раньше казалось некрасотой, – становится личностью и придает особую индивидуальную печать каждому жесту, дает особое «каше»[4] танцам.

При этом особенно ясно становится понятным то, что в человеческом теле существует два порядка красоты: красота

неподвижных форм (которую мы главным образом ценим за ее сходство с античными канонами) и красота сменяющихся движений, т. е. ритма. Эти две красоты очень часто не совпадают друг с другом и друг другу противоречат. В танце же важна только красота ритма, и красота пластических форм часто совсем сгорает перед нею.

Но мы перешли незаметно от метода танцев к самому танцу. Кроме редкого педагогического таланта Е.И. Рабенек обладает громадным художественным даром композиций. Как создательница групповых танцев, Е.И. Рабенек является уже не ученицей и продолжательницей Дункан, но совершенно самостоятельным художником, создавшим собственное свое искусство.

В течение всей этой зимы раза два в месяц в студии Рабенек устраивались вечера античных танцев, на которых она показывала работу своих учениц немногим приглашенным – преимущественно художникам, артистам, литераторам и музыкантам.

Как и танцы Айседоры Дункан, танцы Рабенек и ее учениц происходили под музыку Шуберта, Шопена, Грига, Гретри, Куперена. Относительно музыки известных композиторов, под которую исполняются современные «античные» танцы, существует целый ряд недоразумений. Я помню те вопли негодования, которые лет семь тому назад раздавались против Айседоры Дункан за то, что она смеет своими танцами профанировать Бетховена и Шопена. И до сих пор, хотя негодование этого рода уже улеглось, большая публика смотрит на эти танцы как на «иллюстрации» к музыке. Это совершенно неверно.

Ни танцы Айседоры Дункан, ни танцы учениц Е.И. Рабенек вовсе не являются «иллюстрациями» музыки. Под понятием иллюстрации обычно подразумевается пояснительная картинка. Разумеется, эти танцы ничего не могут пояснить в той музыке, которая сопровождает их; да и классическая музыка вовсе не нуждается ни в каких пластических пояснениях. Но между музыкой и пластикой существует связь более глубокая: и та и другая возникает из одного и того же чувства ритма, заложенного в самой глубине человеческого организма.

Ритмическая гимнастика по методу Далькроза наглядно представляет выявление основных музыкальных ритмов, скрытых в теле. Далькрозовская гимнастика преследует цели исключительно музыкальной культуры, не затрагивая области чистой пластики, т. е. экономии и логической последовательности жеста, но она с полною очевидностью показывает, что между каждым тактом, каждой нотой и известным порядком жестов связь существует и что поэтому каждое музыкальное произведение можно прочесть пластически. Но, конечно, для этого необходимо, чтобы все тело танцовщицы превратилось в чуткий и звучный музыкальный инструмент, полногласный, как целый оркестр.

К этому впоследствии и должна привести человечество культура танца. Но в настоящее время мы, конечно, только на самом начале этого пути. Пластические силы даже самой Айседоры Дункан еще недостаточны, чтобы дать полное отображение сложной музыки девятнадцатого века.

Но уже и теперь в известные моменты танцев у Рабенек можно было уловить те мгновения, когда музыка как бы вдруг смолкала для слуха и начинала лучиться от каждого движения тела. Это было по преимуществу с музыкой XVIII века — с музыкой Глюка, Гретри, Рамо, Куперена... Ритмы и мелодии XVIII века находятся в более простой связи с более простыми порядками движений. Они более лиричны и человечны. Они более непроизвольно уносят в радостном вихре ритмов, и тело танцовщицы более безвольно, более самозабвенно отдается им. В этих танцах («Tambourin» Рамо, «Chanson à boire», «Bergerie»,* «Скифский танец» Глюка, «Вакханалия» Шумана) самое обаятельное — то чувство радости, для выражения которого в бессознательных тайниках тела скрыто, оказывается, столько оттенков. Все древнее ликование вакханалий, дифирамбов и экстазов неожиданно подымается из глубин плоти. Эти танцы давали в наивысшей степени подъем чистой и простой радости.

Но искусство Е.И. Рабенек в области композиции сказывалось не в них, а главным образом в сложных патетических картинах.

* «Тамбурин», «Застольная песня», «Пастораль» (*фр.*).

Под музыку григовской «Смерти Азы»[5] был поставлен «Похоронный плач». Восемь женских фигур в черно-лиловых одеждах в глубине сцены давали образ смутного барельефа, и медленные их жесты развертывали целую симфонию скорби и отчаяния, гармонично торжественную в своем неторопливом течении.

К такому же священному танцу мистерий относилось и исполнение «Хорала», пластически воскрешавшего перед глазами глубину готического собора.

Подробный рассказ в танце (но без перехода в пантомиму) был дан в «Нарциссе и Эхо». (Музыка для этой композиции была написана Архангельским.) Разработка этой вещи показала, как много возможностей пластических композиций еще не использовано и какими обаятельно простыми средствами можно вызвать сложные, четкие картины в уме зрителя.

Мне довелось присутствовать при композиции и постепенном разучивании танца «Осенние листья», который не был еще воспроизведен в Москве, но готовился для Лондона, куда Е.И. Рабенек уехала в настоящее время на гастроли вместе со всею школой, как и в прошлом году.

Идея этого танца такова: отдельные вихри крутят сухие листья по два, по три, сметают их в кучу, замирают на время, и потом вновь в самой глубине группы начинается вихреобразное движение; она развертывается как бы изнутри, фигуры танцовщиц в платьях тонов отсырелых осенних листьев, в сложных фигурах носятся одна вокруг другой, не прикасаясь и не переплетаясь, а затем ветер уносит их последним порывом за сцену одну за другой, кого поодиночке, кого свивая в быстро разъединяющиеся группы, кружащиеся вокруг одного невидимого центра как двойные звезды.

Это одна из самых сложных, но и самых оригинальных композиций Е.И. Рабенек.

Сколько мне известно, осенью этого года Е.И. Рабенек предполагает выступить в Петербурге, и тогда петербургская публика получит возможность оценить не только ее композиционный талант, но и ее личные танцы, отличающиеся строгостью и лирически тонкой разработкой пластических жестов.

ПИСЬМА ИЗ ПАРИЖА

Войны мы не хотим

Я лишь второй день в Париже.[1] Но самый путь по железной дороге от одного конца Европы до другого (Феодосия – Москва – Берлин – Париж) дает представление о политическом положении. В окна вагона видны всюду передвижения войск. На границе нас встретила оглушительная ночная канонада, – французские маневры под Нанси. Вся Европа вооружается, готовится, движется. Париж весь жужжит разговорами о возможности войны.[2] Но он не ищет войны. Возвратившиеся с восточных маневров рассказывают, что настроение народонаселения спокойное и твердое.

«Если будет война, – мы готовы».[3]

На Западе спуски новых броненосцев вызывают то же настроение. Но желания войны, – боевого задора – ни в ком не чувствуется. Главная черта – серьезность. В том случае, если явится необходимость войны – пусть будет война. Войны ради войны никто не хочет, но, с другой стороны, принципиальные противники войны не пользуются популярностью. Правительство запрещает антивоенные демонстрации.

Через какую-нибудь неделю выяснятся результаты франко-германских переговоров,[4] и, как можно ожидать, Германия признает протекторат Франции над Марокко. Но тогда подымется другое: как отнесется народ и парламент к территориальной уступке Конго?

Появление 2 июля германского броненосца в Агадире совпало с роспуском парламента; все переговоры с Германией велись во время парламентских каникул. Сессия же начнется 17 октября – как раз к тому времени, когда результаты бесед Камбона с Кидерленом станут окончательно ясны. Возможно, что общественное мнение будет настолько возбуждено против территориальных уступок, предложенных Кайо, что

парламент провалит министерство. Тогда у власти окажется Делькассе, при котором война с Германией неизбежна.

Таким образом, приведение к благополучному концу переговоров с Кидерленом – еще не устранение возможностей войны, а лишь отсрочка.

Выражением тех упреков, которые будут сделаны Кайо, является с большим темпераментом написанная статья A. de Mun[5] (в «Echo de Paris»).

...Я думаю, что будь я на месте Камбона, – говорит он, – я бы сказал господину фон Кидерлену: «Я у вас ничего не брал, я ничего вам не должен и ничего вам не дам. Я не прошу у вас над Марокко протектората, потому что вы мне не можете его дать; в Феце я вел европейскую политику – ту самую, которую вы мне предоставили вести в 1909 году; я продолжаю ее. Если ваш броненосец останется в Агадире, я пошлю туда еще свой для компании, пока вы будете объясняться с Англией. Вот. А если вы этим не довольны, то вглядитесь в состояние умов моей страны хорошенько. Любой крестьянин повторит вам:

– Войны мы не хотим, но и не боимся. Если будет нужно, будем воевать.

Вот как формулирует свое отношение к текущему моменту серьезная и консервативная часть Франции.

Париж, 27/14 IX.

«Liberté»

Гибель броненосца «Liberté», сопровождавшаяся столькими жертвами (204 убитых, 185 раненых), и еще в такой острый политический момент,[1] глубоко потрясла французское общество. Даже переговоры об Марокко отошли на второй план перед этим национальным бедствием. Совершенная потеря «Liberté», от которой остался только изуродованный остов, постепенно уходящий на дно тулонской гавани, повреждение взрывом «République» (пробоина борта),[2] настолько

сильное, что она должна встать в доки, повреждения, нанесенные «Démocratie» и «Verité»,[3] сразу нанесли сильный удар морским силам Франции и значительно обессилили ее средиземноморский флот. Впечатление этой катастрофы усиливается еще тем, что лишь за три дня в том же Тулоне произошел взрыв пушки во время учебной стрельбы на «Gloire»,[4] и похороны девяти убитых этим взрывом должны были произойти в тот день, когда произошла катастрофа с «Liberté». Это несчастие, следующее за несчастием именно в то время, как французы только что успели поверить возрождению своего флота, обессиленного беспорядочным управлением морских министров, предшественников Делькассе, глубоко потрясло Францию.

Причины взрыва пока остаются еще не выясненными. Делькассе лично выехал в Тулон для производства следствия.[5] Характерно то, что у всех, очевидно, была в первую минуту мысль о злоумышлении (еще на днях, перед спуском «Жан-Барта»,[6] был произведен на верфях акт саботажа), но ни одна из газет не решилась даже высказать это предположение, и только теперь, на третий день, прорываются фразы: «конечно, мы уверены, что это не злоумышление».

В настоящее время уже почти выяснено, что взрыв не был следствием пожара, а наоборот. Предполагают, что виною было самовоспламенение пороха «В»,[7] того самого, который был виною взрыва броненосца «Иена»,[8] погибшего несколько лет тому назад при таких же условиях, как «Liberté», но с меньшим все же количеством жертв, и взрыва пушки на «Gloire».

Этот порох, обладающий более медленным воспламенением, чем черный порох, представляет ту опасность, что, старея, становится более воспламеняемым при повышении температуры. Как раз летом, во время морских маневров, из опасения взрыва пороха «В» от сильных жаров, именно на «Liberté» были приняты все меры для предотвращения несчастия, и за несколько дней до катастрофы морскому министру был подан рапорт о том, что хранилища взрывчатых веществ на «Liberté» находятся в полном порядке.

Но предполагают, что на броненосце оставались запасы старого пороха,[9] еще не сданные в склад, как предписано. Один из зарядов самовоспламенился. У пороха же «В» есть также и то свойство, что если взрыв происходит в закрытом помещении, то температура подымается до баснословных степеней каления. Число – девятнадцать минут, прошедших между первым малым и вторым окончательным взрывом, погубившим «Liberté», совпадает как раз со временем, в которое была разрушена «Иена».

Есть какая-то последовательность в ряде несчастий, преследующих французский флот. И не только флот, а все организации механического строя. Эти годы мы видели целый ряд громадных железнодорожных, воздушных и морских крушений. Это можно объяснить лишь тем, что гений Франции – это гений изобретений и зачинаний, но не применений и не метода. Во всех областях она начинает, кладет первые камни, и затем предоставляет другим продолжать начатую работу.

Бунт машин

...Водяной смерч поднялся на громадную высоту... Небо потемнело от тучи обломков... Затем вдруг настала полная тьма, и в нескольких шагах ничего не стало видно. Шел непрерывный черный дождь. Были слышны глухие удары падающих масс, и эти звуки казались взрывами. В первый момент раздался громадный вопль. Потом наступило великое молчание...

Это вовсе не описание геологического катаклизма, это рассказ очевидца о катастрофе «Liberté».[1]

...Когда тьма рассеялась и стали видны остатки броненосца, с окрестных судов раздались крики ужаса и удивления. От великолепного судна осталась одна бесформенная, черная, растерзанная масса... Сила взрыва была так велика, что броненосец сломился пополам в ширину, и одна из башен легла сверху на другую, соответствовавшую ей у другого борта...

...На соседнем броненосце «République» сбоку зияла огромная пробоина в несколько метров... Такие же повреждения на «Démocratie»...[2] В семистах метрах потоплен был катер...

Но этой одной катастрофы мало. Сегодня, ночью, около Салин д'Иер контр-миноносец «Trident» наскочил на миноносец «Mousqueton». У «Trident» раздавлен весь нос, «Mousqueton» был принужден выброситься на берег. Он так искалечен, что едва ли его можно будет исправить.[3]

Сегодня же в Париже автобус, наполненный народом, свалился с набережной в Сену, около морга.

Из Тулона сообщают, что когда накануне взрыва «Liberté» адмирал Обер[4] производил следствие о взрыве на «Gloire» и наблюдал за учебным шаром на «Marseillaise», то едва не произошло такого же случая, который только что имел место на «Gloire». Снаряд воспламенился в пушке раньше, чем окончательно был спущен затвор. И лишь благодаря случайности этот полузакрытый затвор мог выдержать давление, и взрыв пошел по жерлу орудия. Этот случай заставил Делькассе отдать приказ немедленно освободить броненосцы от всех запасов пороха, сделанных раньше 1905 года.

Машины бунтуют против человека. Это самое страшное и в то же время неизбежное, что предстоит пережить человеческому роду. Мы вызвали к жизни, к бытию и к действию дремавшие силы природы, создали для них стальные тела и мускулы – новую породу одушевленных существ, по отношению к которой мы являемся богами, но они всегда стремятся вырваться из-под нашей власти и бунтуют против нас – неуклюже, геологически-разрушительно, точно гиганты против Олимпа громоздя Пелион на Оссу.[5]

Я вспоминаю слова Метерлинка в его статье «Боги войны», написанной им в начале русско-японской войны. Он говорил про эти силы, вызванные человеком на службу разрушения:

«Из каких глубин появляются эти демоны, которые еще до сих пор никогда не являли своего лица дневному свету? Мелинит, динамит, панкластит, кордит, лиддит, баллиститит, – неописуемые видения... никто не постиг самой поверх-

ностной из ваших тайн. Химик, изготовляющий вашу дрему, знает так же мало, как инженер, пробуждающий ее, вашу природу, происхождение, душу, причины ваших порывов, не поддающихся никакому исчислению, и вечные законы, которым вы повинуетесь».[6]

С этими силами повторяются вечные истории из «Тысячи и одной ночи» о демоне, заключенном в бутылку и запечатанном Соломоновой печатью.[7]

Франция чаще других неосторожно берет в руки сосуды, от века запечатанные Соломоновой печатью, и поэтому чаще всего страдает от бунта (сил извечно пленных), от мятежа вещей и машин, который пользуется малейшей трещиной в социальной дисциплине, чтобы прорваться наружу в вихре смерти и разрушения.

Девятая тризна

Скорый поезд без остановок идет на Запад по течению Сены, много раз пересекая ее низкие, заросшие лозняком излучины. К северу возвышенности Монморанси, облитые дождем и жидким осенним светом. Миновав опушки Сен-Жерменского леса и старинный городок Пуасси, поезд останавливается на минутку на станции Виллен. Мэдан, имение Золя,[1] известное по сборнику «Мэданские вечера»,[2] в котором дебютировал Мопассан, находится в двух километрах отсюда. Это место долины Сены являет характер устремленный и буйный. Длинные полосы холмов, идущих на запад, старые деревья, достигающие гигантского роста, плохо вяжутся с маленькими палисадниками дачных местностей Парижа, которые начали захватывать окрестность лишь недавно. Но несколько старинных романских церквей и мануаров,[3] брошенных среди леса, заставляют забыть о жестоких постройках вдоль дороги.

Сюда каждый год, первого октября, собираются друзья Эмиля Золя, чтобы почтить его память.[4] Уже девятый раз совершается эта церемония. (Неужели *девять* лет прошло со дня его смерти?)

Нас человек сто. Это почти всё знакомые силуэты и головы, – писатели и журналисты. Сперва около станции Виллен, в ресторане Софора устраивается банкет, организованный редакцией газеты «Les droits de l'Homme». Потом все направляются к мэданскому дому, который теперь превращен в санаторий для больных детей, имени Золя.[5] Между деревьями сада раскрываются широкие перспективы на долину Сены. Посреди цветника стоит колоссальная голова Золя, высеченная из дикого камня, грубо, не декоративно, но сильно.[6] Она подходит к стилю Золя. Как очень верно заметила сегодня m-me Северин, наружностью Золя скорее походил на скульптора, чем на литератора, и произведения его развертываются как цепь барельефов, стертых и изъеденных.

Событием дня была речь Рони-старшего. Он говорил с высокого крыльца, – в темно-синем пальто, с иссиня-черными бровями и волосами, очерчивающими сильно округленный, точно стертый белый череп. Черты лица у него резки, впадины глубоки, глаза живы. Это лицо «очень» литератора. Его сегодняшняя речь (он говорил вместо отсутствовавшего Бриё – председателя общества имени Золя)[7] представляла еще и тот интерес, что когда-то еще в своем первом романе «Le Termite» <он> очень жестоко и беспощадно реально выставил Золя (под именем Ролла). Но это было еще в 1890 году.[8] Теперь же его слова были направлены к идеализации Золя.

Он говорил, что девятнадцатый век породил много литературных школ, из которых только двум удалось привлечь внимание всего общества – романтизму и натурализму. Вождями их были Гюго и Золя. Сходство между ними лишь в том, что они оба были эпическими гениями. Но Гюго буен и расплывчат, Золя – буен и точен. Гюго – дипломат, Золя – тактик. Гюго – олимпиец, Золя вовсе нет. Гюго владеет исключительным богатством слов, фраза же Золя сильна, но словарь его вовсе не богат. Золя – полемист, Гюго – проповедник. Манифесты Гюго – велеречивы и туманны, полемические статьи Золя – наступательны и четки. Редко романист умеет настолько владеть пером полемиста.

Но, определяя место Золя в той группе писателей, в которой он выступил, Рони сумел верно определить его место:

он был (и он сам это знал) лишь одной звездой в блестящем созвездии. Он был *одним из* великих реалистов, но не «великий реалист». Те, которые идут за ним, будут настолько же его учениками, насколько они ученики Бальзака, Стендаля, Флобера, Гонкуров, Додэ и Мопассана. Но, в конце концов, это он вел их к победе, – и к титулу мэтра, который дается ему за его великолепные произведения впоследствии, по своей справедливости, будет присоединен титул «Imperator», как награда за его мужественные походы.

Длинная речь Рони прерывалась несколько раз грохотом мчавшегося под домом экспресса, аплодисментами и осенним ливнем. А в центре слушавшей его группы, рядом с старческим лицом madame Золя были видны красно-рыжие усы и пенсне Альфреда Дрейфуса.

Святилища мод

...Цветник с клумбами декоративных трав и цветным гравием – красным и синим – между ними; старые деревья со стволами, увитыми плющом; стена соседнего дома, покрытая доверху зеленым трельяжем; несколько статуй под влажной и темной осенней листвой; павильон строгого и легкого французского стиля в глубине, и на террасе перед ним две темных бронзы – две газели на тоненьких ножках, с загнутыми головами...[1]

Грум, унизанный маленькими золотыми пуговицами везде, где не надо, по темно-синему костюму в обтяжку, распахивает дверь.

Высокие комнаты с коврами (мягкими, как газоны); блеклые ткани покрывают стены; старые бронзы стоят на каминах.

Вдоль стен в мягких, невысоких креслах сидят молчаливые и сосредоточенные дамы, кое-где мужчины. Но тех и других немного. Между тем как через комнаты проходят безостановочно красивые девушки, с тонкими и стройными фигурами, волоча за собою длинные трены,[2] закутанные в драгоценные меха, обнаженные почти до пояса тонкими

газами бальных платьев, сверкая тяжелыми вышивками из камней и парчи...

Все они ходят медленной, гибкой, скользящей походкой. Каждая из них идет прямо на вас, пристально глядя вам в глаза, и лишь подойдя вплотную, вдруг оборачивается, давая вам вблизи разглядеть тонкие узоры тканей, поясов и шлейфа, и направляет свою неторопливую походку к следующему молчаливому созерцателю.

Мы в одном из святилищ парижских мод – у Поля Пуаре. Поль Пуаре выдвинулся лишь в последние годы смелостью и художественностью своих «créations».[3] Об нем пишут статьи в художественных журналах.[4] Его специальность, это – женщины маленького роста.[5]

Но Поль Пуаре далеко не один: в Париже их целый ряд – домов, в которых вырабатывается мода: старые дома с давнишней репутацией. Paquin и Дусе, новый, очень строгий дом Бэра, дом Дуйе, дом Люсиль, сестры Калло... У каждого своя специальность и область. Paquin работает очень смело и красочно, одевая, главным образом, американок. Его фасоны, его сочетания красок сперва ошеломляют своей дерзостью, и к ним надо несколько раз вернуться, чтобы почувствовать себя убежденным. Это старый дом, на Rue de la Paix,[6] с невысокими квадратными комнатами, хранящими еще стиль Второй Империи. Дом Дусе, находящийся почти рядом с ним, немного ближе к Опере,[7] является домом французским, по преимуществу. Он работает, главным образом, в интимных гармонизациях и утончениях чисто французского вкуса, в глубине души более склонного к «grisaille»*, чем к страстным контрастам цвета.

Бэр и Дуйе – оба помещающиеся немного ниже, на Вандомской площади.[8] Это вполне современные и строгие дома, одевающие всю европейскую аристократию и гранд-дюшес. Сестры Калло известны своими вышивками. Очень интересен по своей обстановке новый английский дом Люсиль.[9] В глубине длинной залы устроена небольшая сцена, ярко освещенная искусственным светом. Девушки-«манекены» появляются из складок тяжелых одноцветных драпировок,

* Гризайль, живопись (пейзаж) в серых тонах (*фр.*).

ее замыкающих (как Айседора Дункан), и, показавшись при искусственном свете сцены, спускаются вниз в зал, освещенный дневным светом, чтобы зрители могли судить о вечернем и дневном эффекте платья; целый ряд крошечных комнат, отделанных шелком, газом, зеркалами и гирляндами маленьких роз, точно внутренность кокетливой кареты XVIII века, служат уборными и примерочными.

Каждый год, за несколько месяцев до начала сезона, на большом конгрессе модных домов решаются общие направления мод будущего сезона, – стиль, эпоха, характер, основные сочетания тонов. Затем каждый дом разрабатывает посвоему общую программу и создает до сотни и больше новых моделей.

Я имел редкую возможность в течение этой недели пересмотреть почти все модели вышеупомянутых домов. Редкую – потому что тайна модели, которая должна появиться лишь в середине зимы, строго оберегается, и каждый дом принимает меры, чтобы ни один нескромный глаз, – глаз не-покупателя, – не запомнил и не выдал этих «créations»* другим домам...

Моды представляют собою одну из главнейших отраслей торговли Парижа, и интересно следить, как нервно и чутко отражают они в себе все течения искусства, общественной и политической жизни, – одним словом, всего, что образует вкус общества.

Общая тенденция теперешних мод – это возврат к концу XVIII века, к платьям эпохи Марии Антуанетты.[10] Эти платья, которые мы увидим зимой, будут очаровательны. Они будут из отливающей двумя цветами тафты, со складками, оборками и башлановыми косынками. В них масса интимности и тонкий аромат старины. У некоторых моделей легкими гирляндами газа намечены «paniers»**, возврат к которым ожидается в ближайшие годы.

Но чистая разработка стиля Марии Антуанетты нарушается в этом году, с одной стороны, приближением 12-го года, который ведет с собою целый ряд платьев поздней Empire,[11] а с другой стороны – марокким вопросом, который вводит

* «творений» (*фр.*).

** «фижмы» (*фр.*).

струю востока,[12] со страшной яркостью тканей, с игрой контрастов и металлическими украшениями, иногда склоняясь к византийским и средневековым формам.

В вышивках ясно заметно двойное влияние: с одной стороны, вышивок венгерских и румынских, с другой — шведского и финского орнамента.

В костюмах «tailleur»,[13] немного обвисших и широких, преобладает ratine синий или кирпичный,[14] со вставками землянично-красного цвета. Этот оттенок красного преобладает надо всеми в этом году, хотя встречается и много гармонизаций синего с лиловым, синего с зеленым.

Пакэн и Дусе очень много работают над тренами — длинными и почти отдельными от платья, иногда двойными, похожими на крылья ласточки. Но у Поля Пуаре — трены отсутствуют. Мехов много везде, от самых дорогих до меха Лиры. Но в дорогих платьях преобладает горностай.

Обед в 280 миллионов

Под таким заглавием газета «Excelsior» делает запрос правительству,[1] и другие газеты, без различия направлений, от «Echo de Paris»[2] до «L'Humanité»,[3] поддерживают его.

Дело в том, что когда ввиду возможной войны[4] часть французских капиталистов ушла с немецкого рынка, то в Германии началась финансовая паника, сильно пали ценные бумаги и начались массовые требования вкладов из сберегательных касс.[5] Положение было настолько серьезно, что государственный банк должен был вмешаться в это дело.

Как раз в это время состоялся известный дружественный обед, данный Камбону Кидерленом, и «Excelsior» утверждает, что цель его была «добиться от французского правительства самых широких облегчений для сведения месячных счетов, которые могли бы представить очень серьезные затруднения Германии, чтобы оно, другими словами, не ставило препятствий продолжению тех огромных займов, которые обычно делаются немецкими банками у французских». И что будто бы Германия добилась того, что у нее не только не были вы-

требованы те французские деньги, которые находились там раньше, но что французские банки перевели в Германию новую сумму в 280 миллионов – «факт настолько же потрясающий, как и предыдущий». Этому неожиданному уходу французского золота приписывается газетами недавняя заминка, происшедшая на французской бирже.

Правительство в небольшой заметке, данной через агентство Гаваса, опровергало эти слухи, утверждая, что оно не воздействовало ни в какой форме на французские финансы, в смысле ликвидаций в иностранных банках.

На это «Echo de Paris» возражало: «Дело вовсе не в официальном вмешательстве правительства. Нам нужно знать лишь одно – правда или нет, что французские банки снабдили берлинский рынок необходимыми суммами, которые позволили ему избегнуть краха, который ему угрожал при ликвидации в конце сентября».

На запрос сотрудника «Excelsior» министр отвечал, что правительство ни во что не вмешивалось, так как у него нет никаких возможностей помешать французским банкам устраивать с иностранными такие операции, какие им заблагорассудится.

Так же уклончиво отвечал сотруднику газеты и директор Лионского Кредита, стараясь доказать, что банк не мог физически переправить 280 миллионов золота по железной дороге, «как будто нет иных способов, кроме этого, помочь иностранным банкам».

«Во всяком случае, – утверждает «Excelsior», – берлинская биржа, десять дней тому назад бывшая в отчаянном положении, каким-то чудом обрела равновесие и без всяких неприятностей смогла продолжать свои месячные ликвидации. Не будучи в состоянии найти внутри страны необходимые ресурсы, она сумела найти их на стороне. Где же? Не в Испании же? Не в Италии и не в Турции? Так где же в таком случае?»

Вот еще один вопрос, с которым придется считаться министерству, когда откроется парламентская сессия.

Выставки Парижа

Зима в этом году началась рано. Непосредственно вслед за летними жарами, сразу наступили холода и сплошные дожди. Париж в этом году был лишен весны, – он лишен теперь и осени. Несмотря на то, что большинство парижан еще не вернулись в город с летних пляжей и курортов, сезон выставок уже начался. Большая часть выставок Парижа теперь – это выставки конца лета, которые закрываются одна за другой, в течение этого месяца.

Но рядом с ними открываются уже осенние выставки. Несколько дней тому назад, под проливным дождем состоялся вернисаж осеннего салона.[1] Он не имел ни официального, ни элегантного, ни торжественного характера. Толпа была громадна. В залах было темно от дождливого неба, пыльно и всюду стучали запоздавшие молотки обойщиков и декораторов. Декоративный отдел будет открыт лишь к десятому октября. В один день с осенним салоном была открыта в Альказаре Елисейских полей выставка «Диких» (Les Fauves).[2] Об обеих этих выставках я буду еще говорить подробно и детально, пока поспешу отметить те выставки, которые закрываются в скором времени.

Второго октября в библиотеке Hôtel de Ville, рядом с Musée Carnavalet, закрылась выставка «Париж великой классической эпохи (XVII в.)»,[3] организованная известным знатоком старого Парижа – Марселем Поэтом. Она была невелика, – занимала всего одну залу, занятую гравюрами эпохи, но расположена она была так хорошо, что устройство ее должно служить образцом выставок подобного рода. Марсель Поэт при помощи графических документов эпохи сумел восстановить все впечатления жителя далекой провинции, который покидает свой отчий дом и приезжает в Париж времен Генриха IV, Людовика XIII и детства Людовика XIV. Дорожные впечатления, виды на Париж издали, Париж с птичьего полета сменяются постепенно видами его предместий правого и левого берега, прогулкой на лодке по Сене того времени; путешественник останавливается на людном Pont-Neuf,[4] народном центре того времени, знакомится со светскою жизнью Марэ,[5] рассматри-

вает Лувр и Тюильери, Hôtel de Ville, знакомится с Cité[6] и с левым берегом. Попутно он знакомится с уличными типами, с внутренней жизнью домов, с ремеслами, с характером улиц, с характером различных часов дня, с ночным Парижем, с Cour des Miracles,[7] с рынками, с листками времен Фронды,[8] с частными отелями, с садами, с театрами, и, наконец, с Пор-Роялем, в котором зреет классическая мысль – Расин и Паскаль.[9] В художественно и с большим тактом составленной брошюре Марсель Поэт показывает зрителю сложную жизнь того Парижа, с точностью современного Бэдекера, и классический Париж, такой, каким он вышел из рук Ренессанса, чтобы получить окончательный лик от Людовика XIV, проходит перед нами в гравюрах Калло и Делла-Белла.

Если бы такую выставку возможно было устроить по истории Москвы!

В Лувре, в музее декоративных искусств (Pavillon Marsan), еще открыта выставка «Des Turqueries du XVIII siècle»[10] – выставка очаровательных восточных мотивов, которыми XVIII век любит кокетничать так же, как Китаем, и они, собранные вместе, многое объясняют в ориентализме романтиков и устанавливают непосредственную связь между той и другой эпохой.

В одной из зал того же музея помещается выставка декоративных проектов и костюмов Бакста.[11] Здесь были собраны все акварели, которые были сделаны им для русского балета в Париже и для постановки «Святого Себастиана» Д'Аннунцио.[12]

Насколько Бакст всегда казался одиноким и неуместным на русских выставках со своей чересчур изысканной элегантностью, откровенной чувственностью, смущающим глаз шиком, виртуозностью своего рисунка и фейерверками ослепительных узорчатых тканей, настолько он кажется здесь вполне у себя. Бакст за этот год стал истинным парижанином, он сумел ухватить тот неуловимый нерв Парижа, который правит модой, и его влияние в настоящую минуту сказывается везде в Париже, – как в дамских платьях (в том преобладании красного – fraise, которое я отмечал недавно[13]), так и на картинных выставках.

Кубисты

Гвоздем осеннего Салона является зал «кубистов»:[1] о нем больше всего говорят, им возмущаются, над кубистами смеются, перед ними недоумевают, спорят... В этом зале незнакомые друг с другом люди начинают разговаривать, объединенные чувством взаимного негодования.

Газеты острят:

«Спросите у кубиста – какой формы луна? – И он вам ответит: – Так ведь это куб!..» Встретивши на улице красивую девицу, кубист восклицает: «Какой хорошенький параллелепипед!!.»

К великой радости Монпарнаса и Монмартра, «Салон современного искусства», долженствующий открыться в Канне[2] этой зимой, оповещая живописцев о том, что он, «предоставляя им *редкий случай* выставить свои произведения на оценку богатых клиентов, зимующих на Лазурном побережье, предупреждает, что на выставку будут приниматься лишь произведения серьезные, ничего общего не имеющие ни с кубизмом, ни с пуантилизмом, ввиду исключительности той публики, которая будет оценивать и приобретать выставленные произведения».

Критики, принципиально расположенные к новым исканиям, хотят видеть в живописи кубистов кристаллическое строение вещества, молекулярное виденье вселенной...

На самом же деле кубисты составляют просто одну из тех временных «политических» групп в искусстве, когда группа более или менее талантливой молодежи объединяется под одним условным флагом, принимая вид школы для того, чтобы легче войти в искусство: *толпою* растворить пред собою двери салонов и выставок.

Рисовать прямыми линиями и углами, это – прием, знакомый каждому живописцу. С этого начинают обычно учиться рисовать с натуры, стараясь прежде всего понять и выразить основные сочетания углов и перекрещивающихся линий. Это – необходимая школа для художника. В том, что кубисты хотят построить законченные композиции на этом принципе, в этом нет ничего ни нового, ни достойно-

го возмущения. Врубель делал то же самое, играя притом на контрастах кристаллического строения мертвого вещества и мягкой округлости живого тела. Кристалличность складок тканей, крыльев, гор он подчеркивал еще характером акварельного мазка.

Некоторые из лучших образцов кубизма потому и подходят отчасти к Врубелю, конечно, оставаясь несравненно более грубыми и односторонними. Мятежничество кубистов сказывается почти исключительно в их рисунке. В красках они скромны, сдержанны, и в их серо-зеленой и серо-желтой местами гамме много вкуса, особенно у Ле-Фоконье и Лота.

Сегонсак достигает очень большой силы в передаче движения. Глез серьезно работает, пользуясь кубизмом, как учебным методом. Но Френей уже бессмысленно и напоказ громоздит и сыплет одна на другую целые кучи геометрических фигур: главным образом, усеченных конусов и цилиндров. Он, по крайней мере, еще делает их красочно-красивыми – хрустально-зелеными, тогда как Леже строит своих женщин из явно деревянных, учебных геометрических фигур, грубо покрашенных пожухшей масляной краской и стесанных кое-где топором.

Гений головокружения

Проходя эти дни мимо фасада Большой оперы, я невольно остановился против левого крыла его, чтобы посмотреть внимательнее на знаменитую группу Карпо – «Танец».[1]

Вы помните ее? Она известна по тысячам снимков: посреди быстрого кружения хоровода, весь приподнявшись в одном порыве, там стоит гений танца с тамбурином в руках. В его улыбке есть и светлая радость, и демонизм, и неотразимая сила, которая порождает тот вихрь, который стихийно вьется вкруг него. Это одна из тех сложных улыбок, которые (как и улыбка Джиоконды) скрывают целую формулу человеческого духа.

Здесь, в «Вакханалии» Карпо,[2] эта улыбка становится почти близкой улыбке Леонардова Вакха,[3] только острее,

пронзительнее, человечнее. Ее место именно здесь, на самой людной и модной из площадей Парижа.

Эта группа, изваянная почти уже полвека тому назад, стала теперь надгробным памятником, потому что это лицо, эта улыбка – это лицо и улыбка Елены Раковиц, урожденной Деннигес, которая на днях кончила самоубийством свою долгую и безумную жизнь.[4] Это она еще юной девушкой позировала Карпо для его «Вакханалии», и Карпо, дав ее лик и жест своему Дионису, определил заранее все содержание и смысл жизни Елены Деннигес. Теперь, когда эта жизнь кончена, то, что было пророчеством, становится ее надгробным памятником.

Елена Деннигес, действительно, прошла через жизнь как Гений головокружения, с волшебным тамбурином в руках, в короне из огненно-рыжих волос, с глубоким, меняющимся взглядом, с таинственно влекущей улыбкой, рождая всюду вокруг себя безумие головокружений и вихри любви.

Еще ребенком один из великих безумцев XIX века, – будущий Людовик II Баварский, ужаленный любовью, вырывает у нее, ребенка, прядь ее медных волос.[5] Когда она становится взрослой девушкой, Фердинанд Лассаль умирает за нее на дуэли, и она, повинуясь своей демонической судьбе, делается женой его убийцы, Янко Раковица.[6]

После смерти Раковица[7] она становится женой венского актера, Зигмунда Фридмана.[8] Она выступает вместе с ним на сцене. Венские рабочие встречают выход «убийцы Лассаля» на сцене свистками и шиканьем. Один из них приходит к ней, требуя отчета в смерти Лассаля. Она ему рассказывает всю свою жизнь, и через час они оба рыдают. На следующий день свистки сменяются приветствиями. Потом она оставляет Зигмунда Фридмана, чтобы пройти пламенем через жизнь Макарта, через жизнь Листа.[9]

В третий раз она выходит замуж за русского эмигранта Сергея Шевича.[10] Они живут в Америке, где она продолжает играть на сцене и занимается литературой. Она становится социалисткой. В 1890 г. она возвращается в Мюнхен и, не оставляя кругов социалистических, занимается оккультизмом

и теософией.[11] У нее бывает Рудольф Штейнер.[12] Она пишет книгу «Как я нашла свое я».[13]

Через несколько дней после смерти своего мужа она отравилась.[14] Последние годы своей жизни она провела в нищете.

Гений головокружения!

Все мы будем раздавлены автомобилями

Еще лет пять тому назад улицы Парижа были безопасны. Несмотря на быстроту и густоту движения экипажей, можно было свободно переходить через улицу.

Важно было только не делать никаких порывистых и неожиданных движений. Надо было идти медленно, не торопясь, вполне доверяясь опытности и твердой руке возницы – и вы были в полной безопасности. Безопаснее всего было быть слепым и глухим, тогда вы были вполне гарантированы от случайностей. Можно было без преувеличения говорить, что на любой из нелюдных улиц Москвы и Петербурга вы подвергаетесь большей опасности быть раздавленным, чем на самой людной улице Парижа.

Но с тех пор как появились автобусы и авто-такси,[1] все изменилось.

Автобус – чудовище, снабженное не колесами, а рубчатыми жерновами шириною в полметра, – начало свою деятельность тем, что раздавило профессора Кюри[2]. Мозг, открывший радий, первый был расплющен этим бронтозавром машинной фауны больших городов. Это было только начало.

Вернувшись в Париж теперь, после трех лет отсутствия[3], я сразу почувствовал громадное изменение уличного движения. Теперь перейти улицу в Париже, действительно, страшно. Число автомобилей за эти годы удесятерилось, и средняя скорость их по меньшей мере утроилась.

Парижские шофферы, надо им отдать справедливость, обладают изумительно верным глазом и твердой рукой. Надо самому сидеть рядом с шоффером и следить за его

мане<в>рами, чтобы понять, каким искусством обладают они. Рекорды скорости – это национальная гордость Франции. При таком тесном движении, при таких узких улицах, при таких крутых и быстрых поворотах на всем ходу катастрофы были бы бесчисленны – здесь же, по самому широкому подсчету, несчастные случаи никогда не превышают сорока в день, а такие грандиозные крушения, как недавнее падение автобуса в Сену, далеко не часты.

Постоянное увеличение скорости автобусов и авто-такси обусловлено, прежде всего, экономией бензина: большая скорость выгоднее в смысле потребления бензина, чем малая. А бензин оплачивается не компанией, а шофферами.

Вообще, улучшения в этой области не может предвидеться. Широта улиц остается неизбежно та же, между тем как напряжение и масса движения растет непрерывно. Пешеход на улице себя чувствует теперь затерянным среди этих громадных и тяжелых масс, мчащихся с быстротой курьерских поездов по свободным траекториям, не обозначенным рельсами.

Все яснее и яснее становится невозможность соединения на одной плоскости таких различных скоростей. Скорость человеческого шага и извозчичьей клячи соединимы. Но скорость автомобилей с человеческим шагом несовместима совершенно. Автомобильное движение нельзя перенести под землю, как движение железнодорожное (Metropolitain),[4] его нельзя поднять вверх, как воздушную железную дорогу: для этого требуется слишком широкое полотно. Но есть еще другая возможность. Об ней еще, насколько я знаю, никто не начал говорить, ни в Европе, ни в Америке, но я предсказываю, что не пройдет еще и десяти лет, как об ней заговорят и она будет осуществлена.

Мы можем пешеходное движение перенести вверх, устроив воздушные тротуары на высоте верхних этажей домов и переходы над крышами, а моторному движению (лошадиное исчезнет очень быстро) предоставив всю ширину полотна теперешних улиц.

Это произведет, конечно, громадный переворот во внутреннем устройстве городов: вся жизнь – магазины, ресторан-

ны, кафе – перенесется в верхние этажи. Но там горожанин найдет прежнюю уютность пешеходного города, которой он лишен теперь совершенно, даже в Париже, так приспособленном для уличной жизни. И мне думается, что этот переворот начнется прежде всего в Париже, так как в нем сильнее, чем где-либо, чувствуется теперь «автомобильная опасность».

Анри де Гру

[Осенний Салон каждый год дает несколько ретроспективных выставок, посвященных мастерам умершим, а иногда и живым. В этом году почетная зала посвящена произведениям бельгийского живописца Анри де Гру[1] (Henri de Groux).]

Анри де Гру умер двадцать лет назад. Тогда, в девяностых годах, в период первых походов за символизм и идеалистическое искусство, в период первой выставки Rose-Croix, устроенной Пеладаном, который тогда был еще «Саром», а не «Жозефеном»,[2] де Гру имел свой час триумфа. Его картина «Поругание Христа» имела шумный успех.[3] Его имя было написано на одной из хоругвей символического искусства. Ему был посвящен почетный номер «La Plume».[4] Затем он умер... не умер, потому что он сам присутствовал на открытии своей выставки, но исчез,[5] исчез настолько, что в течение двадцати лет даже самые близкие друзья его в Париже были уверены в его смерти. В каталогах салонов его имя упоминалось как имя умершего. Его похоронили, его забыли. И вот теперь возвращается, как из другого мира.[6] «Живой труп» – «Le mort vivant» – называют его теперь в Париже. Эти двадцать лет он прожил в глубоком уединении бельгийской деревушки. Но его искусство странно застыло на той точке сознания, на которой оно стояло двадцать лет назад. Ничто, что совершилось в живописи за эти два десятилетия, не коснулось его. Он, действительно, – живой труп в искусстве, и от его живописи веет холодной сыростью забытой гробницы.

Это галлюцинат, безумец, провидец. Он видит только героическое и мировое. Его трагический пафос переходит в декламацию и судорожный надрыв чувства. В нем нет та-

ланта: он стоит на границе между гениальностью и бездарностью. Перед его картинами останавливаешься в недоумении, не зная, что это – шарлатанство или действительно великое искусство. Но в нем нет ни того, ни другого. Это просто беспокойный, ищущий дух, который хочет пластически передавать литературно-символические идеи, не владея теми формами, которые ему необходимы. Его живопись – шерстяная, рыжая, тусклая и напряженная – неприятна. Но в рисунке и в композиции он достигает иногда экспрессии. Достаточно перечислить названия его картин, чтобы понять их стиль. Это – «Наполеоновская эпопея», «Божественная комедия», «История Зигфрида»... Это символические портреты Вагнера, Бетховена, Бодлэра, Толстого, портреты в красках и в глине, потому что он стал скульптором за эти годы. Рядом с гигантским бронзовым Львом Толстым, идущим в последний путь, – Цезарь во главе призрачных легионов, отступление Наполеона из России, Нерон в цирке, Савонарола на костре, – одним словом, все классические «несчастные случаи истории».

[Вчера на собрании поэтов журнала «Vers et Prose» в Closerie des Lilas чествовали Анри де Гру.][7]

Я его видел вблизи. Это небольшого роста человек с круглой головой, с глубоко выеденными чертами лица, с уходящим назад подбородком. Вокруг лысины висят пряди редких, точно потных волос. Такие лица можно найти на старинных гравюрах, изображающих сумасшедший дом.

Его рука влажная и холодная, как жаба, вся трепещущая, как желе. Но и двадцать лет назад он был точно такой же и производил впечатление старика.

Мужские моды

Моды – это минута.

Стиль – это век.

Век слагается из миллионов промелькнувших минут.

В текущей минуте невозможно различить стиль века: но они все заключены в век, и каждая внесла свою черту.

Дамские моды тесно связаны с историей. Создатели новых мод – дамские портные – тесно связаны историей, искусством, политикой.

В годичной смене мод есть скрытая последовательность: моды воскрешают то, что было столетие назад, но в обратном порядке – отступая.

Это воскрешение старого очень сложно, так как каждая черта должна быть преображена сообразно духу текущей минуты.

Но это все относится лишь к дамским модам. В области мужских мод – все иное.

Мужские портные в Париже менее образованны, более консервативны, более ремесленники, у них нет этой нервной связи с искусством и историей. Мужские моды меняются лишь в деталях и лишь деталям придается значение.

Еще недавно в выборе этих «деталей» господствовал произвол, – теперь возникает строгая регламентация, подобная той, что была во время дендизма.

За последнее время возникло несколько изданий, посвященных исключительно «мужской моде».

Их стиль и их заповеди настолько любопытны, что мне кажется интересным сделать несколько характерных выписок:

Рубашки. Некоторые молодые люди с нежной кожей делают себе рубашки из батиста с шелковой грудью. Мы не рекомендуем злоупотреблять этим жанром...

Носки. Недостаток черных носков в том, что они слишком печальны...

Подвязки. Два великих человека спорят за первенство изобретения подвязки: философ Кант и Жан Расин.

Les dessous: ...Слушайте же: бесполезно обольщаться – «dessous»* для мужчины не существуют. У элегантного мужчины нет «dessous» – у него должны быть мускулы.

Спорт: Истинный шик при игре в гольф заключается в том, чтобы пиджак слегка потерял фасон, панталоны были поношены, каскетка стара, а башмаки запылены...

Шляпа: ...Скажем откровенно: под цилиндром со слишком широкими краями француз теряет половину своих достоинств.

* Здесь: нижнее белье (*фр.*).

Поцелуй руки: В этот безмолвный жест обожания следует вложить юношескую грацию, любезность и умиленную почтительность, слегка смешанную с наглостью хорошего тона...

Вот небольшая характеристика Поля Бурже[1] с точки зрения костюма, почерпнутая из того же журнала «Мужских мод»:[2]

«Бурже любит носить маленькие пиджачки – прямые, немного короткие. Над этим иногда смеялись. Я не хочу сказать, что он не мог бы носить других. Я бы сказал о пиджаках Поля Бурже, что они делают дату. И это я говорю в похвалу ему. Мужчина – элегантный мужчина – не должен быть куклой в руках портного. У него есть лицо. У него есть силуэт и сердце. У него есть тип, запечатленный последними годами его молодости. Все старики, заботящиеся о своем костюме, знают это и преднамеренно одеваются в платья, отставшие от моды. Поль Бурже – не старик, но он находится именно в том трудном возрасте, который является триумфом натур утонченных, когда юность становится лишь воспоминанием. Все дело в том, чтобы продлить себя таким, каким вы были в последние мгновения того возраста, который следует непосредственно за молодостью. Но Поль Бурже делает большую ошибку, надевая иногда утомленные панталоны – человека, который слишком долго сидит за своим письменным столом».

Как это должно быть скучно и страшно – быть элегантным мужчиной...

«Грядущая Ева и Эдиссон»

Эдиссон уже успел вернуться в Америку,[1] а во французских журналах и газетах всё еще продолжают появляться интервью с ним. За них все еще хватаются и читают. Но все они одинаково мало интересны. В них Эдиссон хвалит французскую кухню и немецкие фабрики. Говорит, что немецкий пейзаж с фабричными трубами ему нравится больше, чем французский с готическими соборами. Хвалит французов за

то, что они мало рождают детей. Хвалит успехи французской авиации. Говорит о невозможности войны. Словом, каждый старается сказать нечто приятное.

Кроме того, он сообщает, что работает сейчас над двумя изобретениями: весьма легким, сильным и экономным электрическим мотором и изготовлением бумаги из тонких листов никеля.[2] Надо предполагать, что эти изобретения произведут переворот в области авиации и в области книжного дела, так как и мотор, уже испробованный на трамвае в Нью-Джерсее,[3] и никелевые пластинки, которых выработано уже несколько типов более легких и гибких, чем бумага, уже удовлетворяют требовательного изобретателя. Но фантазия почему-то не забегает вперед этих изобретений и не приветствует их так, как были встречены телефон, фонограф, кинематограф.[4] Газеты называют Эдиссона его ныне почти официальным титулом «Американского колдуна», «Чародея XX века»,[5] но чувствуется какой-то холод и... отсутствие легенды.

Между тем, этот человек, пересоздавший все лицо жизни, волю которого мы чувствуем ежеминутно в самых разнообразных областях, имеет свою легенду.

Уже четверть века назад был написан гениальный роман Вилье де Лиль-Адана «Грядущая Ева»,[6] героем которого является Томас-Альва Эдиссон. (Этот роман совсем недавно был переведен на русский язык,[7] и его умудрились проглядеть в России).

Там Эдиссон изображен не таким, каков он есть, а таким, каков он должен быть, – т. е. в том неизбежном легендарном преображении, без которого человек не должен входить в историю.

Вилье де Лиль-Адан вложил в его уста свои гениальные сарказмы и сделал его аналитиком человеческих страстей. Роман этот заслуживает имени гениального вовсе не потому, что он так точно описывает устройство механизма женщины, созданной Эдиссоном, и не потому, что он в 80-х годах описывает подробно устройство кинематографа, изобретенного в 1897 году, а потому, что он, вскрывая с едкою горечью все тайные пружины *чувственной* любви, с совершенно дьявольским остроумием доказывает, что их можно подменить,

подделать, создать женское обаяние чисто механически, идя к цели более логическими и неотвратимыми путями, чем идут женщины. Те главы, где Эдиссон раскрывает механизм влюбленных бесед и тех внутренних интеллектуальных вдохновений, внушаемых женщиной, вызывают головокружение в читателе.

Все те, кто не удовлетворен Эдиссоном, упрощенным и опошленным в интервьюерских беседах, все те, кто хотят избавиться от неприятного чувства его физической реальности, вызванного его слишком конкретным появлением в Европе, – и увидеть настоящего Эдиссона во весь рост, каким он, конечно, останется в истории, должны прочесть «Eve future» Вильс де Лиль-Адана.

Междоусобия в Удже

В 1907 году в Марокко был убит доктор Мошан.[1] Так как марокканское правительство было не в состоянии дать Франции достаточную компенсацию за это, то министерство Клемансо решило наказать султана занятием территории Уджи, граничащей с южными пределами Алжира.[2]

Дэтальер, выдвинувшийся во время миссии Брацца, был назначен правительственным комиссаром Уджи. В его миссию входило подготовление путей для мирного занятия области, упорядоченье сношений правительства с местными племенами, охрана рынков и т. д. Он находился в формальной, но не в фактической зависимости от генерального комиссара алжиро-марокканской области – генерала Тутэ.

Сферы действий этого гражданского «правительственного комиссара» и военного «генерального комиссара» в этой пограничной стране определены очень смутно, что вело к смертельной вражде между гражданскими и военными властями.

Дэтальер, которого назначение состояло в том, чтобы охранять благосостояние местных жителей и туземцев, часто противился военным, шедшим вразрез с его мероприятием.

Так, военные власти не могли ему простить, что он в апреле месяце помешал походу на Фец со стороны алжирской границы и не допустил занятия Таццы французскими войсками.

Ненависть генерала Тутэ к Дэтальеру была так велика, что еще несколько месяцев назад он похвалялся, что «будет иметь шкуру» Дэтальера.

Вечером двадцатого октября он исполнил свое обещание.

В этот день генерал Тутэ вместе со своим штабом выехал из Орана на автомобиле в Уджу, предварительно прервав телефонные и телеграфные сношения между этими городами, – и с наступлением ночи, в сопровождении сорока легионеров со штыками наперевес, открыл военные действия против гражданских властей Уджи. Правительственный комиссар Дэтальер, его помощники и секретари, местный кади, начальник таможни и вице-консул были арестованы[3] и отправлены в лагерь, в военную тюрьму.

Известие об этой победе генерала Тутэ было получено в Париже в субботу[4] и произвело ошеломляющее впечатление не только на публику, но и на министерство иностранных дел, равно как и на военное, которые ни о чем предварительно не были осведомлены.

Генерал Тутэ лишь post factum известил министра иностранных дел, что он счел необходимым арестовать Дэтальера, так как ему стало известно, что этот последний производил незаконные операции с разменом монет.

Вопрос монетного размена является для Марокко необычайно важным. Курс «лозани» (марокккская монетная единица) за последние месяцы делал громадные скачки, и это способствовало разным мошенническим спекуляциям, имевшим самое гибельное влияние на местную торговлю.

Но Дэтальер имеет репутацию человека честного, безусловно корректного и, кроме того, обладающего довольно большим личным состоянием, так что этим обвинениям генерала Тутэ пока в Париже не придают веры.

Комитет министров тотчас же отправил в Уджу приказ об освобождении Дэтальера и других арестованных и выбрал комиссию из трех лиц под председательством Филиппа Бер-

тье[5] для следствия по этому делу. Комиссия уже находится на пути в Оран.[6] Но арестованные, судя по последним телеграммам, на свободу еще не отпущены.

По слухам, правительство решило отозвать генерала Тутэ из Алжира во всяком случае, как превысившего свои полномочия.

Этот инцидент, вне всякого сомнения, лишь начало большого и сенсационного дела.

Катехизис международной морали

Конец XIX века был ознаменован почти 20 годами непрерывного мира. Но открытие Гаагской мирной конференции[1] послужило сигналом к началу великих войн. История постройки *Дворца мира*[2] была ознаменована великолепными манифестациями военного духа. Как только был заложен первый его камень – разразилась испано-американская война;[3] не успели закончить его фундамент, – разразилась война бурская;[4] постройка стен сопровождалась русско-японской войной;[5] закладка стропил вызвала войну итальянско-турецкую;[6] и теперь все с ужасом ожидают великой европейской войны к тому времени, когда будет закончена крыша этого заклятого здания.

Владимир Соловьев писал, что мораль не считает нужным считаться с моралью, обязательной для отдельной личности; Андре Лихтамберже, как бы продолжая его мысль, составляет в наши дни катехизис современной международной морали. Вот несколько его заповедей:

– Делай другому то, что ты не хочешь, чтобы он тебе сделал, но в том лишь случае, если ты вполне уверен, что он не в состоянии тебе отплатить за это.

– В том случае, если тебе необходимо нанести удар, – бей сильно, быстро и метко; а если ты в это время увидишь, что подбегают другие, то кричи: это не я начал!

– Избегай скандала. Никогда не забывай, даже если тебе это и будет трудно, прикрыться общим местом общепринятой морали. Все будут тебе благодарны за это.

– Ты не пожелаешь имущества ближнего твоего, но лишь в том случае, если он явно неспособен защищать его.

– Чувствуй только те удары, которые ты в состоянии вернуть.

– Не воздерживайся никогда от благородных поступков, раз это не сопряжено ни с каким ущербом для тебя.

– Говори иногда правду: без этого тебе перестанут верить.

– Не забывай призывать вечную справедливость каждый раз, как ты творишь над нею насилие.

– Ухаживай за прессой.

– Отнимай лишь то, что тебе очень полезно. И все-таки раньше взвесь не раз, а два.

– Лучшие победы выиграны без сражений.

– Не слишком громко кричи, если поймаешь своего противника в явной лжи, молчи и давай ему говорить.

Салон мебели

Несколько лет тому назад я читал описание выставки мебели в Германии (кажется, в Дармштадте). Это было торжество стиля модерн. Там было выставлено примерное кладбище стиль-модерн и церковь стиль-модерн, с соответствующим алтарем и священными сосудами.

Такого кошмара Парижу, слава богу, не приходилось переживать никогда. Одно время – в эпоху всемирной выставки 1900 года – стиль-модерн довольно сильно сказывался в обстановке и во внутреннем украшении комнат, но торжество его было весьма кратковременно сравнительно с другими странами. Это была попытка фабрикантов, и имела она успех только среди иностранцев, населяющих Париж, французский же вкус наотрез отказался принять эти новшества.

Всякий строгий вкус консервативен и не допускает произвольных прыжков и разрывов с традициями. Поэтому вторжение стиля модерн вызвало крайнюю реакцию и возврат к старому французскому стилю, главным образом к «Louis XVI»,[1] который и восторжествовал к 1905 году.

После этой реакции стало возможным ввести осторожно некоторые элементы «нового стиля», но без крайностей и без преувеличений, и он привился отчасти, но лишь для загородных домов, коттэджей и приморских дач. В строгие парижские дома он все же допущен не был.

Четвертый «салон мебели»,[2] открытый в настоящую минуту, характеризуется почти исключительно старыми стилями «Louis XV» и «Louis XVI».[3] Но эти обстановки отнюдь не являются мертвыми копиями этих стилей, а их живым претворением, приспособлением, преображением – согласно вкусам и потребностям текущей жизни.

В области мебели происходит тот же самый процесс, что и в области женских мод: каждый шаг вперед умеряется, проверяется и обосновывается теми модами, которые преобладали не более, как сто лет тому назад.

Быть может, главной преобладающей чертой современной мебели является чрезмерное обилие полок и этажерок, которые помещаются в столовых, в спальнях, кабинетах, в изголовьях кроватей, у подлокотников диванов и над головой – всюду, где только можно их поместить.

Эта перегруженность, которая лишает отдельные предметы обстановки их индивидуальности, является следствием не только большого распространения книги, но и показателем все растущего вкуса к художественному стеклу и керамике.

Театр апашей

Турне нового свободного театра:

«*Цветы сладострастия*». – Этюд о проституции. Пьеса в *четырех действиях.*

Акт I: Порочная. Акт II: Дом свиданий. Акт III: Женский садизм. Акт IV: Крик плоти.

Во II акте негритянка *прекрасная Саида* исполнит чувственные танцы. (Прим. 1: в случае вмешательства полиции, дирекция оставляет за собой право отменить танцы. Прим. 2: молодым людям посещение этой пьесы не рекомендуется).

Уже несколько дней эта афиша мокнет на заборе Монружа Гренелля.[1] Но ни в одной из газет объявления об этом театре на улице Круа-де-Нивер[2] – нет.

Метро Камброн[3] (это то место, где метро взвивается из-под земли на высоту четвертых этажей перед тем, как пересечь Сену у Пасси). Дождь и туман. Мостовые лоснятся грязью. Это Гренелль – огромная окраина – бедные народные кварталы. Перед входом Мюзик-Холя, с афиш которого глядят грубо намалеванные рыла и хари соответственных певцов и певиц – толпа. Сени, где касса, выкрашенные грубой мясисто-красной краской и освещенные сальным газовым рожком, битком набиты. Много женщин с грудными детьми. Консьержки и торговки с вязаными душегрейками... Лавочники, приказчики, рабочие... Но среди них выделяются молодые люди с особым неряшливо-наглым шиком. Они одеты грязно и независимо. Скулы, рот, глаза подчернены темными линиями. Воротник их пиджака приподнят, шея окутана сальным шарфом, плечи опущены, пальцы тонки и нечисты... Весь графический облик *«макро»*. С ними девушки, причесанные «по-собачьи».

В зрительном зале мгла от дыму, ослизлый туман, сквозняки и гулкий шум неуютной толпы. Похоже на большие стойла с зеркалами. Топают ногами. Стучат палками. Женщинам кричат: «Шляпы долой». Потом внимание переносится на господина в цилиндре. «Долой цилиндр». Тот снимает цилиндр. Ему бурно аплодируют.

Начинается спектакль.

Все сладострастие пьесы, конечно, только на афише. Директор театра знает свою публику: для того, чтобы ее привлечь, нужно обещать сальности, для того, чтобы завоевать ее симпатии, надо грубую героическую мораль! «Дерзания» пьесы ограничиваются частым упоминанием «кошек», «свиней» и «коров»[4] – животных, как известно, символических и играющих большую роль в «бестиариях» современного Парижа. Зато о «макрелях» и о «верблюдах»[5] не упоминается ни разу.

«Прекрасная Саида» оказывается очень милой и застенчивой сингалезкой, подделанной под негритянку. Ясно, что

она в первый раз на сцене, очень конфузится и не знает, куда девать руки. «Чувственные танцы» – это вовсе не «танец живота», но просто забавные подпрыгивания на одном месте с тамбурином в руках.

Пьеса скроена грубо и рассчитана на оранг-утаньи мозги.

Там есть барон, который устраивает дом свиданий, чтобы продавать свою жену. Там есть девочка, которую усыпляют, чтобы продать. Там есть укротитель львов, которому она предназначена, но он в благородном порыве решает ее спасти и убивает барона под бурные восторги толпы. Потом девочка оказывается его же дочерью. Там есть и героиня – жена барона – «цветок сладострастия»...

Положения и слова чудовищны, невероятны и бесстыдны, но костюмы и жесты сдержанны и странно стыдливы для глаза – привыкшего в театрах Больших бульваров к Ропсовским обнажениям на сцене и к телодвижениям – утонченно бесстыдным.

Слова и положения – это лишь грубые отображения форм быта, но в этой публике апашских кварталов живет неутоленная жажда моральных поучений и героических жестов.

Марсель Ленуар

– Хотите пойти со мной в мастерскую Марселя Ленуара, – того самого, чьи большие панно понравились вам в «Осеннем салоне»?[1] Это настоящий художник. У него голова Христа и крестьянина.

Это говорит мне поэт Рене Гиль.

В назначенный день мы едем к Орлеанской заставе;[2] в тупике над краем зеленой траншеи Окружной ж. д. – застекленная дверь: это здесь.

Да, у него голова Христа, но только того Христа, которого нарисовал Стейнлен[3] на полях исступленной поэмы Жана Риктюса «Le Revenant», где Христос бродит бездомным бродягой по неприютным улицам зимнего Парижа. Худое лицо с лихорадочными глазами обросло патлами скомканной бо-

роды. На нем грязная рабочая блуза и шляпа с опущенными краями, которую он не снимает в мастерской. На полу пыль и куски шлака из брюхатой печи. По стенам до самого очень высокого потолка лоскуты черной паутины. Ни мебели, ни попытки на украшение. Это логово человека, который весь отдан работе и не видит ничего вокруг.

Вот эскизы. Уголь дает суровую мощь композициям. Снятие со креста на фоне сумеречного пейзажа, задуманное в звуках.

Другой эскиз: небо. Оно изображено как внутренность громадного собора под куполом, где клубятся облака, лучи солнца падают сквозь окна.

Эскизы задуманы строго, сильно и монументально.

Он вытаскивает папки с сотнями рисунков, картонов и этюдов.

Пока мы склоняемся над этими листами, он отодвигает от стены новый громадный холст.

Равнина, освещенная лучами, идущими от лика Христова. Ангелы с длинными трубами трубят, так откинувшись назад, что ясно, что они держатся на краю облака лишь силой, исходящей от Лика. Среди групп людей на равнине сразу можно заметить фигуру одного и того же человека, повторенную несколько раз. В одной группе он играет на скрипке, в другой – проповедует, в третьей – молится...

– Так я представляю себе начало безумия, – говорит художник: – это умножение личности.

Мы выходим из мастерской.

– Я думаю, что вы были правы, – говорит Рене Гиль, – указав на противоречие композиции и цвета. Он это сам уже чувствует. Но он преодолеет это. Вы ведь знаете, – он был золотых дел мастер, как и его отец. Уже взрослым он приехал в Париж и, увидав Лувр, решил стать живописцем. Какой благородный и мощный порыв воли к большому искусству.

«Маленькое кафе»

«Великолепное *Маленькое кафе*! В нем вам подают остроумие, фантазию, чувствительность, изобретательность... ума Тристана Бернара, с которыми не сравнятся никакие ликеры мира»...

Конечно, такие похвалы немного чрезмерны относительно маленькой комедии Тристана Бернара, которой маленький театр Пале-Рояль открыл свой сезон.[1] Но этой шутке блестящего автора «Triplepatte»[2] и «Danseur inconnu»,[3] сейчас пожинающего лавры в Лондоне, нельзя отказать в беспретенциозной веселости. Эта пьеса ловко и с тактом скроена по обычному шаблону парижских водевилей. В ней есть уморительные сцены. Например, этот секретарь синдиката гарсонов кафе, который приводит журналиста в кафе Филибера для того, чтобы показать ему воочию мученическую работу и ужасное положение гарсонов маленьких кафе – они попадают на гарсона Альберта, который приезжает на службу в автомобиле, во фраке и цилиндре прямо после кутежа в большом ночном ресторане.

Дело в том, что Филибер – хозяин кафе, – узнав случайно на несколько часов раньше, что его гарсон Альберт неожиданно наследует громадное состояние в восемьсот тысяч, сумел убедить его подписать с ним контракт на двадцать лет в том, что он остается у него гарсоном на жалованьи пять тысяч в год и с неустойкой в 200 тысяч франков в случае, если Альберт захочет его бросить, рассчитывая, что, став обладателем восьмисоттысячного состояния, он, конечно, не задумается уплатить ему 200 000 для того, чтобы развязаться с маленьким кафе. Но Альберт, оскорбленный этим трюком, заупрямился, и днем, от 8-ми до полночи, он служит (но как!!), а ночью ведет жизнь богатого и элегантного джентльмена.

Можно себе представить, с какой полнотой Тристан Бернар использовал все комические возможности этого положения, с математической точностью дозируя свои эффекты и ведя зрителя от улыбки к хохоту почти с механической неотвратимостью.

Сцена в большом ночном ресторане позволила театру с блеском развернуть женские моды наступающего сезона. Мадлена Доллей демонстрировала новую *création** дома Paquin (который, кстати, сейчас доминирует на всех сценах – и в Одеоне и во Французской комедии). Ее платье было из толстого рубчатого стального с сизыми отливами шелка, с землянично-алыми вставками, и «головокружительная» муфта шеншеля с длинными космами. Другие платья, фигурировавшие на сцене, – из гибкой парчи с тренами, похожими на быстрые хвосты зеленых ящериц, а также из муслинов и газа с вышивками (création Redfern) – были не менее элегантны.

Осенний салон

Каждый год все с большей и большей силой приходится свидетельствовать нестерпимость больших салонов.

Тысячи картин... Огромные залы... Выкрики отдельных индивидуальностей и групп, образовавшихся не органически, а лишь с боевыми целями... Достаточно пробыть час в залах Большого Дворца Искусств, чтобы выйти с сильной мигренью, с совершенно разбитою восприимчивостью.

Тут не только огромность выставок виновата: причины лежат в самом характере современной живописи. Современная живопись совсем не знает картины – в смысле произведения законченного и существующего в самом себе; она знает только эскизы, опыты, этюды. Каждая выставка, это – собрание лабораторных препаратов. Чтобы судить, надо знать историю исканий каждого художника, его индивидуальность, степень его личной честности, его опыты, его планы на будущее.

Критику, как профессору, заглядывающему в микроскоп с приготовленным препаратом, приходится спрашивать художника: «Что вы хотите, чтобы я видел?» Если еще прибавить к этому, что вся ценность современного искусства заключается, главным образом, в дерзости отрицания старых ценностей, а не в создании новых, то станет вполне понятно,

* создание (*фр.*).

какое мучительное по своему существу зрелище представляют в настоящее время большие манифестации искусства.

Произведения малые размером и проработанные серьезно и скромно, – физически не могут обратить на себя внимания. В салонах идет особая борьба за существование, в которой размеры картины, с одной стороны, величина и яркость пятна – с другой, играют решающую роль.

Вот несколько больших композиций, обращающих на себя внимание в этом году.

Марсель Ленуар, известный до сих пор как автор небольших декоративных композиций, выставил в этом году огромную страницу своей «Стенной книги» – «От верований смертных к моей горней мудрости». Это хорошая и солидная стенная живопись с продуманной и стройной архитектурной композицией, в тех синтетических тонах импрессионизма, которые ежедневно разрабатываются Морисом Дени.

Декоративное панно *Шарля Герена*[1] – первое большое полотно, им написанное и висящее на почетном месте, указывает на то, что он умеет справляться с большими композициями. Панно *Боннара* «Средиземноморье» вызывает, несмотря на все свои колоритные достоинства, тоже недоумение: зачем необходимы такие размеры.

Напротив, панно *Жюля Фландрена*[2], изображающие альпийский пейзаж, обнимающий кругом всю комнату, вполне найдены в своих размерах и валерах.[3]

Очень неприятное впечатление производит испанец *Иттурино*, которому посвящена одна из ретроспективных зал.[4] Несколько десятков больших полотен одинаковой величины, одинакового тона и одинаковой манеры. На каждом изображено по десяти бестиально-бесхарактерных гитан в бесстыдных позах. Тона у него белесые, а мазки длинные и вялые, как пасмы поношенной шали.

Офорты *Писарро*, которым тоже посвящен отдельный зал,[5] удивляют своей технической неумелостью.

Ван-Донжен отличается именно той яркостью пятна, которая не позволяет не заметить его в толпе. *Ломбар* умно и логично разрешает трудные задачи цвето-света. Остаются в глазах еще Руссель, Зак, Руо, Детома...

Но, в общем, Осенний Салон заинтересовывает, но совсем не удовлетворяет.

Памятник Бетховену

Осенний Салон занимает в парижских группировках художников крайнее левое место, потому что, хотя Салон Независимых и левее его, но независимые – это не салон, а улица, это хаос, в котором взгляд неопытного зрителя даже и не заметит образующих и регулирующих течений, где истинные шедевры будущего висят рядом с истинной мазней, и непосредственное соседство делает и те и другие схожими до неразличимости. В Осеннем же Салоне уже есть просеивающее сито. Но самым крайним течениям, вплоть до кубистов, там отводится широкое место. Основное ядро Осеннего Салона – это мэтры, развившиеся и окрепшие в шумных и людных залах независимых.

Первое, что останавливает при входе в Осенний Салон, это – колоссальные фрагменты памятника Бетховену работы Шармуа.[1] Это только четыре угла пьедестала, поддерживаемые монументальными ангелами[2] с распростертыми напряженными, мускулистыми крыльями. В рисунке перьев и складок, в несколько расплющенных фигурах чувствуются реминисценции Ассирии и средневековых скульптур Нюренберга. Но такой пьедестал подходит к грандиозной фигуре «Бетховена, пробуждающегося к бессмертию». (Самая фигура не выставлена – из нее закончена только голова).

Вокруг этого памятника идут споры. Город, который заказал Шармуа этот памятник для одной из площадей, теперь отказывается принять его под предлогом, что в Париже и так слишком много памятников.[3]

«Желая оправдаться от упреков в том, что он обезобразил Париж сотнями плохих статуй, – пишет Арсен Александр, – городской муниципалитет решил отказаться от истинного произведения большого искусства».

Шармуа еще нет тридцати лет, но за ним уже целый ряд прекрасных памятников. Я помню, как десять лет тому назад я ходил в мастерскую к девятнадцатилетнему скульптору – юноше с гениальным лбом, тонким лицом и темными глазами, недавно приехавшему с острова Бурбона[4] и работавшему над могильным памятником Бодлэру, стоящим теперь

на Монпарнасском кладбище,[5] который казался в то время целым откровением, возвратом к глубоко-реалистическому надгробному пафосу, потрясающему нас на гробнице Дюка де Брезе, сенешаля Нормандии, работы Гужона.[6]

За это десятилетие Шармуа создал памятник Сен-Бёву,[7] Эдгару По (в Балтиморе) и наполовину осуществил колоссальные памятники Бетховену и Корнелю. Надо надеяться, что упорство художника и общественное мнение преодолеют упрямство отцов города, Париж обогатится истинно монументальным памятником, а Бетховен будет достойно увековечен на священных стогнах Парижа.

Перед памятником Шармуа задерживаешься невольно, потому что в нем есть та законченность, та замкнутая в себе сила, которая отсутствует вообще в произведениях современного искусства.

Могут возразить: можно ли говорить о памятнике Бетховену, когда нет еще самой фигуры Бетховена. Но для тех, кто видел еще несколько лет назад законченную голову Бетховена и теперь увидел титанических ангелов пьедестала, проникнутых тем же духом, – для тех не может быть сомнения, какова должна быть в окончательном осуществлении фигура Бетховена,[8] лежащего, облокотившись левой рукой, как фигуры этрусских гробниц, и приподнимающегося жестом, немного напоминающим воскресающего Наполеона Рюда.[9]

Этот памятник Бетховену представит, как по замыслу, так и по осуществлению полный контраст «Бетховену» Макса Клингера,[10] так нашумевшему несколько лет назад.

Джиоконда на аэропланах

Что для нашего поколения Джиоконда потеряна безвозвратно – в этом нет никакого сомнения. Пусть ее найдут, пусть ее снова повесят на старом месте – ее больше не будет.[1]

Ее слишком много раз называли «языческой Мадонной», «Мадонной сладострастия»,[2] ее улыбку слишком много анализировали хирурги и врачи по нервным болезням,[3] слишком много ее фотографий с белыми лепешками вместо лица

гримасничало в окнах писчебумажных магазинов, слишком много пародировали ее в «обозрениях», слишком позорили ее на «cartes-postales», где она изображалась показывающей нос и посылающей воздушный поцелуй.

Кто-то из историков искусства радовался той широкой популяризации красоты, которую создало ее похищение. О да! Слишком популярные беллетристы всех стран написали каждый по рассказу про влюбленных, встречающих Джиоконду на улице. Мы ее модернизировали до уровня современных понятий о красоте. Она стала всем так интимно любопытна, что об ней теперь принято говорить тем фамильярным тоном, каким передают сплетни о пожилой вдове, убежавшей с молодым человеком.

Да, ее не минуло ни одно из унижений популярности. Ей ставились упреки и в ущербе французского народонаселения, и изменнические ее симпатии к Германии.[4]

Пеладан имел безвкусие восклицать: «Где же теперь юноша научится тому, что проститутка не женщина, что любовь – это чувство святое и возвышенное? Святая женщина! Она учила этому... Пропоице, выходящему из кабака, она внушала презрение к подлому компанейству»...

Последнее применение лика Моны Лизы угрожает еще большею популярностью: она становится фетишем авиаторов.

Карикатурный божок автомобилистов, которому шофферы доверяют свою удачу, достаточно известен по воспроизведениям в дешевых «иллюстрациях». Какой-то итальянский скульптор-спекулятор Эгисто Кароцци (запомните это имя, потому что оно станет бессмертно) возымел гениальную идею создать из Джиоконды «pendant»* к автомобильному божку; он сделал маленькие бронзовые бюсты Джиоконды, и уже во всех газетах красуется объявление (с ценой и адресом), где можно приобрести это изображение, помогающее от крушений, вместе с винтами и гайками для привинчивания его к радиатору.

Эти летающие сверхчеловеки с птичьими мозгами склонны к примитивному религиозному творчеству, и нет

* пару (*фр.*).

ничего мудреного, что «светская Мадонна» окажется «покровительницей воздушных путей» и что в этом кощунстве мистические души будут видеть осуществление мечты Леонардо о «Великой птице».[5]

Достоевский во Франции

«Огромная масса Толстого еще заслоняет горизонт, но, – подобно тому, как это бывает в горных местностях, когда, по мере удаления, за ближней вершиной начинает расти высочайшая, до тех пор скрытая соседней, так теперь только некоторые забежавшие вперед умы уже начинают замечать, что за гигантом Толстым начинает появляться и расти фигура Достоевского. Это он – вершина, еще только полураскрывшаяся для глаз, таинственный узел горной цепи; некоторые из самых щедрых рек Европы имеют там свои истоки, там могут утолиться новые жажды Европы»...

Такими словами начинает Андре Жид свой опыт о Достоевском, вышедший на днях.[1] И по совпадению, далеко не случайному, впрочем, другой крупный представитель современной французской поэзии и критической мысли – Андре Сюарес в «Grande Revue» дает статью «Великий Достоевский», которая начинается такими словами:

«Я еще ни разу не назвал Достоевского. Я оставлял это имя и этот образ до одной из тех долгих ночей размышления, в которую, подводя свои счеты с величием жизни и страдания, ею налагаемого, мне бы понадобилось сопоставить эти итоги с тем, что я знаю самого сильного, самого пламенеющего, если не самого чистого...

И этот час настал»[2]...

Читая эти строки, кажется, точно Достоевский лишь впервые становится известен во Франции. По существу это так: мы присутствуем при начале понимания Достоевского, хотя фактически он известен и переведен на французский язык давно.

О нем писал Мельхиор де Вогюе в то время, когда он поднес Франции на серебряном блюде своего красноречия железные ключи русской литературы, по выражению Андре

Жида. Но Мельхиор де Вогюе с крайней робостью рекомендовал Достоевского французским читателям, признаваясь, что он не в состоянии дать им понять «этот мир, столь отличный от нашего», и, остановившись на «Преступлении и наказании», предупреждал, что после этой книги талант Достоевского падает.[3] О «Бесах» он говорит как о книге «смутной, плохо построенной, местами смешной и обремененной апокалипсическими теориями», а о «Карамазовых», что «лишь немного русских смогли дочитать до конца эту бесконечную историю».[4]

Французской публике приходилось верить на слово, так как в то время Достоевский не был еще переведен.

Переводить Достоевского начали с конца 80-х годов, главным образом, при участии г.г. Гальперина-Каминского и Бинштока.[5] Таким образом Достоевский просачивался в сознание современной Франции медленно и трудно, воспринимаясь лишь умами избранными, которые знали слова Ницше: «Достоевский – единственный, у которого я научился кое-чему в области психологии. Он был для меня еще более важен, чем Стендаль».[6]

Но о Достоевском молчали. И теперешние большие статьи Жида и Сюареса вызваны появлением на французском языке «Переписки» Достоевского[7] (перевод Бинштока. Изд. «Mercure de France»).

Возможность понимания созрела настолько, что из-за произведений стал вставать лик, и когда появились «письма» – это непосредственное прикосновение к Достоевскому как огнем обожгло тайно припадавших к нему. И Сюарес, и Жид – оба одинаково потрясены «косноязычием» его писем и этой нескончаемой мольбой о деньгах, которая делает его письма так внутренно схожими с письмами Бодлэра.

Это – бесконечный и монотонный вопль нищеты: он просит неловко, без самолюбия, без иронии; он просит и совсем не умеет просить. Он умоляет, настаивает, перечисляет свои нужды... Он напоминает мне того ангела, который под видом странника стучался в двери Сполетского монастыря. Он стучался так долго и так сильно, что братья возмутились, и брат Массео (М. де Вогюе, конечно), открывший ему двери,

сказал: «Кто ты такой, стучащий с такой наглостью?» А ангел его спрашивает: «Как же нужно стучать?» А Массео ответил: «Надо ударить, не торопясь, три раза, а потом подождать такое время, какое надобно, чтобы прочесть "Отче наш", а затем, если не отопрут, стучать снова...» «Но мне надо так скоро» – ответил ангел. – (Андре Жид).[8]

«Вся переписка Достоевского – это памятник нищеты, долгий крик отчаянья, вечная жалоба вечного нищего. В двадцать лет, так же, как и в сорок, в тридцать, как и в пятьдесят – тот же вопль» (Сюарес).[9]

Французскую стыдливость поражает и потрясает это зрелище страданий и болезней и то, что даже малознакомым людям Достоевский пишет о своей эпилепсии. Жид вспоминает, с каким пафосом Катулл Мендес протестовал против опубликования писем Бодлэра и говорил о «стыдливости художника», и прибавляет: «Читая переписку Достоевского, я думаю о словах, приписываемых самому Христу: "Царство Божье наступит, когда вы снова будете наги и не будете иметь стыда"».[10]

В тоне обеих статей чувствуется, какой громадный и глубокий урок смирения нашли в жизни Достоевского для себя те французские умы, которые последние годы, как Жид, обратились к церкви.[11]

Андре Жид называет Достоевского собирателем сердец, подобным старым московским князьям – собирателям земли. Он свидетельствует этот медленный и таинственный процесс воссоединения сердец в Достоевском, совершающийся по всей Европе: особенно в Германии и во Франции.[12]

Сюарес же говорит: Достоевский создал для нас мистическую Россию, народ посланничества между Азией и Европой, который в тоску западных сумерек приносит огонь и божественную душу Востока.[13]

Появление статей Жида и Сюареса свидетельствует не только о новом понимании Достоевского, но и о новом понимании России, которое до сих пор отсутствовало в душе французов.

Танцы в Париже

В Париже танцуют много на больших и малых публичных балах, на «Bal Bullier»,[1] и в «Moulin de la Galette»[2] можно встретить истинных артистов, но все танцы, вихрящиеся по этим народным залам, представляют более или менее отдаленные вариации вальса, польки и классического «chuchu».

Это народное искусство Парижа. Оно годами тускнеет, потом воскресает снова, но никогда не иссякает.

Не об этих танцах я хочу говорить. Танец, как театральное зрелище, в Париже не имеет постоянного русла. Балеты в «обозрениях» бесчисленных кафе-концертов, это – просто прыганье в эффектно скомбинированных платьях. Декоративно это бывает очень красиво; как танец, это – ничто.

Балет Большой оперы застыл в своей академичности.

Из отдельных танцовщиц – Наташа Труханова, имевшая такой громадный успех в прошлом году во время своих «концертов»,[3] предшествовавших спектаклям дягилевской труппы,[4] выступит в Париже только весной в балете «Peri», написанном для нее Дюказом,[5] пока же она готовится к лондонским спектаклям Макса Рейнгарта, где она должна создать новый балет Гумпердинка, написанный на сюжет «Сестры Беатрисы».[6] Надо отметить, что эта танцовщица имела успех главным образом в музыкальных кругах Парижа. Сен-Санс, Венсан д'Енди, Дюказ, не признающие Айседоры Дункан, были в восторге от Трухановой как исполнительницы их музыки; Режина Баде, другая парижская «звезда», осенью выступала в балете «La Carmela»,[7] а теперь дотанцовывала свою роль в пьесе «La Femme et le Pantin» (успех прошлой весны) в театре Антуана.[8]

Режину Баде почти нельзя назвать танцовщицей: это очень красивая женщина, которая, делая бурные ритмические жесты, показывает себя. Действительно, у нее есть та красота тела, которую можно показывать, но с гением танца она не имеет ничего общего. В пьесе Луиса она танцует почти обнаженной, и это одна из причин ее успеха.

Вот то, что пока делается в области танца на парижской театральной сцене. Это все ничего не имеет общего ни

с «античными танцами» в студии Рабенек,[9] ни со школой Далькроза,[10] т. е. со всем тем, что нас так волнует в России. Но это не значит, чтобы эти течения отсутствовали в Париже. Они существуют, но скрыты гораздо глубже и о них не говорят газеты.

В Париже существуют уже три школы, в которых преподается ритмическая гимнастика, по методу Жака Далькроза, причем одна из них находится под руководством Жана д'Юдина, недавно выпустившего интересную диссертацию «L'art et le geste»,[11] являющуюся теоретической разработкой идей Далькроза в связи с теософским обществом.

Кроме того, на этой неделе очень скромно, почти без газетного шума, состоялись в маленьком театре «Femina» первые выступления школы Луи Фуллер,[12] а в Шатле был дан ряд утренников Айседорой Дункан.[13]

Айседора Дункан пять раз повторила Глюковскую «Ифигению» под аккомпанементы симфонического оркестра Колонна, с участием Мунэ-Сюлли, декламировавшего хора и Фернанда Нозьера, сделавшего литературное вступление.

Выступления Луи Фуллер и Айседоры Дункан одновременно в одной и той же плоскости настолько интересны, что считаю необходимым поговорить о них подробнее в следующем письме.

Серии катастроф

Есть очень жестокий, но психологически правдивый рассказ Лескова, не помню его заглавия. Дело происходит после Крымской войны, во время тогдашних разоблачений интендантских хищений. Офицер, проведший всю войну на передовых позициях, встречается в одном доме с интендантом, который цинично рассказывает о кутежах и диком разгуле в тылу армии. Когда возмущенный офицер ищет повода для ссоры, интендант ошеломляет его фразой:

«Вы умирали на Севастопольских бастионах, а мы сидели в Симферополе и воровали. А если бы вы были на нашем месте, то грабили бы вы, а мы бы умирали в Севастополе».[1]

Несомненно, что Лесков уловил здесь какую-то очень верную черту «широты русской натуры», которая лежит в основе большинства русских беспорядков и... героизма.

Подобная же психологическая черта лежит в основе беспорядков французского государственного строя.

Французский ум, это – ум творческий, изобретающий, открывающий новые пути. Но как только дело касается разработки, применения, строгого систематического усилия, коллективного действия, так эти же самые люди оказываются совершенно бессильны. Честолюбие, которое в первом случае бывает силою, во втором – служит источником всяких несчастий. Французы, как чиновники, – самые отвратительные из всех чиновников. Если француз в частной жизни – на улице, в торговом доме, в свободной профессии – любезен, остроумен и энергичен, то как чиновник он груб, туп, нагл и глубоко нерадив к своим обязанностям. Это можно заметить при простом опыте, который дается парижскою жизнью, эта же черта вырастает в катастрофы в жизни общественной.

В чередовании катастроф, которыми так часто возмущается ход общественной жизни Франции, есть строгий метод и последовательность. Все катастрофы совершаются сериями, вполне напоминающими серии тех «женщин, разрезанных на куски» и «задушенных старух», которыми бульварные газеты питают моральные чувства своих читателей.

Похищение Джиоконды[2] сопровождалось серией раскрытия подобных же краж в провинциальных музеях,[3] а административная отставка директора Лувра Гомолля – известного ученого и археолога, и замена его сыщиком,[4] была в свою очередь не меньшей катастрофой для искусства, но уже административного характера. Но для того, чтобы ослабить неприятное впечатление, произведенное этой крутой мерой, сторожа, благодаря нерадивости которых была совершена кража, дисциплинарным судом приговорены к двум неделям разноски казенных пакетов по окончании часов дневной службы.

В деле морском – грандиозные катастрофы «Liberté» и «Iene» сопровождаются серией небольших катастроф того же

характера: взрывом орудия на «Gloire»,[5] столкновением миноносцев в д'Иерс[6] и целым рядом еще подобных, не успевших состояться несчастий.

И вот начинается ряд разоблачений двух директоров пороховых заводов – Луппа и Мэссена. Оба они находятся в ярой политической вражде, и борьба между ними идет смертельная, тем более, что область, в которой они царствуют, законами ограждена от всякого контроля. Директор завода «Moulin-Blanc» радуется беспорядкам в «Pont-de-Buis», а директор «Pont-de-Buis» – попущениям на «Moulin-Blanc». Военные действия между ними идут открыто, и если одному удается взорвать «Iene», то другой взрывает «Liberté».[7]

Это явление вполне аналогично административной катастрофе в Удже: аресту правительственного комиссара Дэтальера генералом Тутэ, о котором я уже сообщал[8] и следствие о котором пока еще не дало никаких подробных разъяснений.

Другими порядками серий идут катастрофы железнодорожные, беспорядки на линиях «Ouest-Etat», падение с мостов автобусов и автомобилей.[9]

Смутные, но вероятные слухи о лесных концессиях на Конго, вызвавших давление на правительство в смысле уступки этих областей Германии в целях выкупа ею этих прав,[10] дают нам возможность угадывать здесь знакомую тему злоупотреблений финансового характера, ведущих к катастрофам политическим.

Это правильное развитие катастроф сериями указывает на органичность известных социальных болезней и в то же время является показателем той последовательной логичности, которая отличает все коллективные бессознательные движения во Франции как в искусстве, так и в политическом строе.

Будь эти же люди не чиновниками, а свободными предпринимателями, то те же самые особенности характера, которые сейчас ведут к катастрофам, послужили бы на пользу, а не во вред.

Сербский король в Париже

«L'homme aux catastrophes»* – называли его парижские газеты.

Действительно, когда он собирался приехать в первый раз, аэропланом убило военного министра Берто.[1] Пришлось попросить отложить его приезд ввиду национального траура.

Когда вторично сборы были сделаны и день приезда назначен, взорвалась «Liberté»[2]; новый траур, новая отсрочка.

– Если он приедет на этот раз, – острили парижане, – то, конечно, рухнет «Hôtel de Ville».[3]

Однако «Hôtel de Ville» не рухнул. Я только что был на Gala, данном парижским муниципалитетом в честь Петра I,[4] и могу засвидетельствовать, что все обошлось благополучно.

Только что я видел его на приеме в «Hôtel de Ville». У него резко надломленный профиль, энергично откинутый назад узкий лоб, старческая смуглость лица, черные молодые глаза и нервно-усталые складки на щеках. Он шел, держась по-военному сухо и прямо, между добродушно-расплывшимся, розовым, толстым, довольным Фальером и довольно элегантным Кайо. За ними развязно-фамильярной толпой шли министры и сенаторы, пожимая руки публике направо и налево.

Мещански роскошный парадный зал «Hôtel de Ville», расписанный Бодри и Бернаром, был залит светом. Публика была по приглашениям, т. е. почтная, но имела вид «des bourgeois endimanché»;** чтобы видеть короля, большинство взбиралось ногами на золоченые стульчики. Ни одного лица из «всего Парижа» не было видно.

Затем состоялся небольшой спектакль. Для того, чтобы приветствовать короля художественным зрелищем, были приглашены: танцовщица Наташа Труханова, «самая красивая женщина в Париже», и певица m-me Gall de l'Opéra.

* «Человек катастрофы» (*фр.*).

** «разряженных буржуа» (*фр.*).

Труханова танцевала античные танцы под Глюка, а потом цыганский танец-пантомиму. Фальер отечески улыбался и снисходительно хлопал толстыми пальцами по белой перчатке, а Кайо, наклоняясь к самому уху короля, что-то фамильярно шептал ему.

После того как Феликс Руссель – председатель муниципального совета – провозгласил тост за Петра I и за Сербию и поднес ему чеканный серебряный кубок с шампанским, в буфет были впущены «почетные приглашенные». И тогда началось то, что обычно бывает на официальных балах и приемах: осада буфетов публикой, дикая свалка из-за дарового шампанского, конфект, мороженого и цветов.

Я обошел с другой стороны аркад, откуда мне было видно в лицо публику, рвавшуюся к буфетным стойкам. Сотни рук тянулись безнадежно к бутербродам и шампанскому, как на картине Рошгросса «Погоня за счастьем».[5] Толстая дама, дорвавшаяся до стойки, жадно пила и ела, растопырив локти и отпихиваясь от старавшихся протиснуться.

В других залах было пусто. Я прошел в вестибюль, где находятся «Зима» и «Лето» Пювис-де-Шаваня.[6]

Вся огромная масса Hôtel de Ville была пересечена тремя пылающими линиями иллюминации и тяжело висела в воздухе. Дальние зубцы старых домов квартала Марс[7] были освещены ярким электрическим светом. В дождливом тумане это давало все отливы жемчуга – белого, розового и черного.

Это было действительно прекрасно.

Луи Фуллер и Айседора Дункан

Имя Луи Фуллер связано неразрывно с представлением о «серпантине»,[1] опошленном всеми европейскими кафешантанами. Так неизбежно сужается значение исторических имен. Потому что Луи Фуллер* – историческое имя в разви-

* В своих воспоминаниях она говорит, что, закутавшись как-то в тонкую шелковую индийскую ткань, присланную ей неизвестным английским офицером, она увидела себя в зеркале освещенной косыми лучами солнца, пронизывавшими ее сзади, и ей пришла в эту минуту идея о создании нового танца.[2]

тии нового танца. Она первая «открыла» помпейские и танагрские танцы,[3] первая дала почувствовать красоту тонких прозрачных тканей, из-под которых сквозит и рисуется тело, легких вихрей газа, следующих за каждым движением танцовщицы.

Танцы не фиксируются еще в наше время, и, к сожалению, синематограф не исполняет единственной подобающей ему роли – точного запечатления прекрасных пластических жестов. О том, чем была Луи Фуллер, мы можем только догадываться по свидетельствам таких современников ее расцвета, как Малларме, который посвятил ей ряд бессмертных страниц,[4] в которых сосредоточена вся философия танца.

Когда я видел ее десять лет назад в «Athenée» (в то время, когда она знакомила Париж с Сада-Якко),[5] она уже была слаба и могла только показывать световые эффекты «серпантина», развевая на палках спирали огненных покрывал.

Последние годы о ней не было слышно. Говорили, что она продолжает опыты со световыми эффектами. Книга ее «Мемуаров», недавно вышедшая с предисловием Анатоля Франса,[6] напомнила об ее историческом значении, как предшественницы, а отчасти и вдохновительницы первых выступлений Айседоры Дункан.

На этой неделе она дала несколько спектаклей со своей школой в маленьком театре «Femina».[7] Сама она уже совсем не выступает – танцевали только дети (лет от 10-ти до 12-ти) и одна более взрослая ее ученица m-lle Orchidée.

Потому ли, что условия театра не позволяли дать лучшего или наши вкусы изменились за это время, но и обстановка, и световые эффекты производили убогое впечатление. Кое-что было интересно задумано, но все плохо выполнено. Что же касается танцев, их композиции и исполнения, то все это было несравненно ниже того, что нам показывали школы Елисабет Дункан и Е.И. Рабенек.[8]

Вообще, я должен сказать, что чем чаще видишь манифестации танца в Европе, тем больше начинаешь ценить строгость, вкус и стиль метода и композиций Е.И. Рабенек. Благодаря ей Москва становится одной из главных лабораторий танца.

Дети Луи Фуллер проявили местами веселую и приятную грацию молодых козленышей, но в то же время и отсутствие внутреннего чувства ритма. M-lle Orchidée прыгала с опытностью уже взрослой козочки, потрясая букетом своих удивительных волос, из которых каждый казался цветком на проволоке. Шаблонные пейзажные декорации и лучи различных цветов, направленные на сцену, от которых дети становились то радужными, то пятнистыми, то полосатыми – не прибавляли прелести.

Интереснее были задуманы танцы на бледном световом фоне, на котором фигуры танцующих, освещенные притупленным светом рампы, казались полусилуэтами, не потерявшими своих внутренних линий.

Но насколько более благовидными казались после этого одноцветные занавеси, на фоне которых танцевала Глюковскую «Ифигению» Айседора Дункан на сцене Шатле.[9] Было ясно, что Луи Фуллер, когда-то давшая идею танцев Дункан,[10] сама не пошла вперед. Между тем как Айседора Дункан с каждым годом все растет и совершенствуется. Слухи о том, что она постарела и опустилась – неверны: я никогда не видал ее более гибко и вдохновенно владеющей своим телом.

Все признаки говорят о том, что она сейчас на вершине своих успехов в Париже. Ее спектакли устраиваются Люнье-По под знаком театра «L'Œuvre»; Муне-Сюлли принимает участие в зрелище, декламируя хоры из «Ифигении»; оркестр Колонна под управлением Пьерне аккомпанирует ей, Нозьер читает лекции перед ее танцами, сам мэтр Роден предпосылает программе ее танцев несколько слов, свидетельствуя об ее гениальности и о царственной простоте ее искусства, и, что важно, все это происходит без аккомпанемента барабанов и цимбалов большой прессы.

«Как ожившая фигура фрески, вы движетесь на темном фоне зеленоватой ткани. Вы возникаете то из сказки Теофиля Готье, то из строф Шенье, то из фриза вазы, расписанной тушью и пурпуром. Вы являете то Психею Прюдона, то одну из девушек Боттичеллиевой Весны. Вы, нарисованная и изваянная тысячи лет назад и одаренная внезапно магическою жизнью, – вы поэзия, вы – музыка, вы – мечта. После того

как вы развязали свою сандалию на одном из барельефов Партенона, вы шли из глубины времен, из века в век сквозь сны художников, отдавшихся чистой красоте, и вы пришли к нам».[11]

Такими словами приветствовали на днях Айседору Дункан – Жерар д'Увилль (m-me Анри де Ренье – дочь Хозе-Марие д'Эредиа), и мы можем, увидав ее теперь еще раз, только повторить эти прекрасные и глубоко верные слова.

Забытый. Бреден

– Чьи это гравюры? Я не могу узнать мастера, – спросил я Одилона Рэдона, указывая на стену его рабочей комнаты.

Гравюры, обратившие мое внимание, представляли рисунки городов с клубящимися облаками поверх островерхих крыш. Штрихи были глубоки и уверенны. Черные тени, бархатистые и нежные, являли всю полноту силы и мастерства. Трагической силой световых контрастов это напоминало Рембрандта, четкою искренностью рисунка – Дюрера. Однако было ясно, что это ни Рембрандт, ни Дюрер, – кто-то из современников, но такой величины, что при взгляде на него можно было вспомнить великих мастеров меди и резца.

– Это... это великий мастер, – ответил Рэдон. – Я считаю его самым большим гравером нашего века. Но его никто не знает. Это Бреден (Bresdin).

– Как, это Бреден?.. Тот самый...

Я вспомнил, как лет семь тому назад, работая для «Весов» над статьей об Рэдоне,[1] этом строгом, замкнутом и умном мастере, который для поколения французских живописцев 80-х и 90-х годов сыграл ту же самую роль, что Малларме для поэтов, я провел несколько часов в его мастерской, и он, рассказывая мне о своей юности, упомянул имя Bresdin как единственного мастера, который имел большое влияние на его творчество...[2]

– Бедный Бреден, его произведения давно должны были бы быть собраны в Лувре, а его никто не знает, кроме нескольких коллекционеров. Если он вас интересует, то по-

езжайте к его дочери: она свято блюдет память отца и хранит все, что от него осталось. Она живет в бедности, но примет вас с радушием. Я вам дам письмо к ней.

На следующий день я позвонил у старой деревянной дверки, в глухой стене, выходящей на пустынный бульвар у конца парижских укреплений.

M-lle Bresdin, которой было уже за пятьдесят, оказалась женщиной моложавой и словоохотливой.

– Я собрала в этих папках все, что могла собрать после смерти моего отца. Вы знаете, он был человек не от мира сего и все свои вещи раздаривал. Доски его исчезли – я почти ничего не могла спасти. Они остались в типографии, где его вещи печатались. После его смерти я спрашивала у одного типографа: он мне ответил, что сплавили их. Одно время у нас был пресс, очень дорогой, но отец его увез в Америку и там подарил его одному бедному человеку, которого встретил в пути. Ах, это путешествие было разорением для семьи. Он в первый раз в своей жизни продал одну большую гравюру за 20 000 франков и тотчас же собрался в Южную Америку.[3] Он мечтал видеть тропические леса. Но, конечно, он их не нашел, и мы вернулись оттуда нищими.

Он умер в 1885 году, но я не знаю, сколько ему было лет. Он не казался стариком. А между тем в одном из своих очень ранних писем Жорж Занд пищет: «Я видела Бредена. Он все такой же. Так же всем интересуется, так же подвижен».[4] А ведь это было еще до второй Империи! Он был всегда бескорыстен. Во время февральской революции он жил на юге, и его считали умершим. После государственного переворота принцесса Матильда, кузина императора, которая очень любила его гравюры, приказала префекту Бордо найти моего отца и передать ему тысячу франков. А отец был очень против Наполеона. И когда коляска подъехала к дому, он думал, что его приехали арестовать. И знаете, что он ответил префекту? Он ему сказал: «Я очень уважаю принцессу, но ее кузена я считаю мерзавцем». И он не захотел принять эти деньги.

Пока m-lle Bresdin рассказывает, я пересматриваю гравюры: это скалистые пейзажи суровых южных склонов Пиренеев, галлюцинирующие нагромождения холмов и плоско-

горий, тропические леса, которых нет в действительности, созданные его тосковавшим воображением, танцы мертвых, старинные города и здания. Если нужны сравнения, я бы сравнил его с чернильными рисунками Виктора Гюго. Но там, где Гюго дает пятно, Бреден дает линию и рисунок и патетическое искусство в светотени, включает в четкие кристаллы осознанных форм вещество.

Бреден – это великий мастер.[5] Те, кто знал его, благоговели пред его искусством. Но музеи просмотрели его, и он остался неизвестен.[6]

Madame Adam о Л. Толстом

Если в России та распря, которая ведется около могилы Толстого,[1] принимает, доходя до публики, прихотливые формы, то до Франции достигают слухи еще более фантастические.

Небезызвестная г-жа Жюльетт Адан, одно время специализировавшаяся на России,[2] поместила в газетах любопытное письмо из Москвы, в котором по поводу Толстовской выставки[3] (об ней она говорит: «Никогда никакие сектанты не простирали так далеко свой фетишизм и фанатизм») она рассказывает историю бегства Толстого и неурядиц в семье Толстых.[4] Это письмо, которое, конечно, будет замечено и оставит следы в памяти интересующихся Толстым, изобилует курьезами и удивляет тоном.

Из этого письма французы узнают, например, что Толстой получил графство за «первые прекрасные произведения своей молодости»,[5] что гр. С.А. Толстая, урожденная *Княжна Волконская*,[6] напрасно старалась вырвать его из рук его ученика *Шесткова*,[7] находя, что он уже довольно жертвовал собой для своих учений и что в его летах можно было бы успокоиться и с миром ждать смерти», что другой его ученик, доктор *Маковский*,[8] был эклектиком и предполагал, что толстовство не исключает возможности семейной жизни, что начальник станции «Астапово» был толстовец, который, узнав своего учителя, уступил ему лучшую свою комнату.

Описав ход болезни в Астапове, m-me Жюльетт Адан продолжает:

«Увы! Неумолимый Шестков открыл убежище Толстого. Но *княгиня* и ее семья тоже мчались уже по следам. Шестков опередил. Он захватил в свои руки местность и учителя. Это был coup de grâce* для больного. Лихорадка увеличилась и унесла его».

Не говоря уже об этой смешной, но простительной для иностранки, путанице имен, вся эта статья носит странно тенденциозный характер. В ней намекается, например, что Толстой заезжал в монастырь к своей сестре для того, чтобы с него было снято отлучение,[9] но что Чертков не допустил к нему священника, присланного Синодом.[10]

Заключается статья словами:

«Теперь Толстой находится всецело в руках Черткова и дочери Александры, которые соединились, чтобы захватить его в пользу Толстовской секты. Я спрашиваю себя, может ли Толстой мирно спать в земле?»

Статья имеет характер настолько односторонний и партийный, что невольно ищешь ее суфлера.

Монтрейльская катастрофа

Сеть западных железных дорог, лишь несколько лет тому назад выкупленная правительством, стала за последнее время непрестанною злобою дня во Франции, благодаря непрестанным катастрофам и анекдотическому несоблюдению расписания.

(Недавно разбирался иск одного коммерсанта, который опоздал на поезд благодаря тому, что, вопреки всяким установившимся обычаям, поезд отошел без опоздания, и требовал возмещения своих убытков).

Только что список катастроф «Ouest-Etat»[1] пополнился еще одной, и притом грандиозной, как по количеству жертв, так и по обстановке:

* губительный удар (*фр.*).

Пассажирский поезд рухнул вместе с мостом в реку Туэ, разлившуюся от дождей, с высоты 54 метров. Это случилось недалеко от станции Montreuil-Bellay, в шестнадцати километрах от Сомюра.[2]

Поезд-омнибус, с двумя паровозами, проломил мост, подмытый половодьем, и паровозы, рухнув, увлекли своей тяжестью половину вагонов.

Точное число погибших пока неизвестно.[3] Но спастись могли только пассажиры одного из вагонов третьего класса, упавшего на отмель, но и тем пришлось пробыть на крыше затонувшего вагона около десяти часов, так как быстрота течения мешала подойти к погибающим, и некоторые из спасавших сами погибли.

Это несчастие – лишь новое звено в той серии катастроф, которые преследуют Францию последнее время...

Автомобили падают с виадуков, автобусы низвергаются с мостов...[4]

Но у западных государственных дорог своя собственная история, и монтрейльская катастрофа ни для кого не является неожиданностью, тем более, что всего лишь три года назад в тех же самых местах произошла совершенно подобная же: в Pont-de-Cè провалился под поездом мост через Луару.[5] И теперь управление дороги сообщает, что всего лишь несколько недель тому назад развалившийся мост выдержал обычные проверочные испытания в прочности и был признан вполне благонадежным, а смотритель моста за минуту до катастрофы прошел через него и не заметил никаких анормальностей.

Тем хуже. Потому что и запасы пороха «В», взорвавшиеся на «Liberté», подвергались официальной проверке за несколько недель перед тем и были признаны вполне надежными.[6]

Как раз в день катастрофы Женуврие делал в сенате запрос министру общественных работ о состоянии Ouest-Etat. Министр мог только ответить, что, по статистическим данным, количество катастроф на других французских железных дорогах еще больше.

Вообще из всех европейских дорог в самом плохом состоянии (если не считать Испании) находятся французские. А из французских – Ouest-Etat.[7]

Это, конечно, зависит во многом и от того, что они одни из самых старых в Европе и приняли по наследству устарелый подвижной состав и утомленные пути, которые могут быть обновляемы только частично.

Пока западные железные дороги находились в руках эксплоатировавшей их частной компании, все движение шло кое-как, но благополучно: поезда ходили не быстро и не часто, но не было ни анекдотических нарушений расписания, ни чудовищных катастроф.

Но лишь только государство, взяв эксплоатацию в свои руки, усилило движение и довело его до нормальной на других дорогах скорости и интенсивности, как началась эта нескончаемая серия несчастий, которые правительство напрасно старается объяснить саботажем.

Дело о торговле малолетними

Большой шум производит идущее в настоящее время дело Виктора Фланшона, директора газеты «Lanterne»,[1] и крупного фабриканта Аллара. Оба они обвиняются в торговле детьми. Газеты уверяют, что ими было при посредстве газетных объявлений и услуг сводней куплено у матерей и развращено более трехсот малолетних девочек.

Для объявлений этого рода в парижских газетах существует особый символический язык. Почти все объявления, где встречается упоминание об уроках английского языка и требованиях учительниц, следует понимать, как объявление специалисток по мазохизму и садизму. Торговля малолетними скрывается под именем «коллекции предметов искусства» или «собрания редкостей». Иногда это называется «Прекрасный Рубенс», иногда «Маленький Грёз».

Судебный следователь Торта, раскрывший целую организацию агентов этого рода,[2] арестовал Фланшона и Аллара, как главных клиентов этих агентов.

Этот арест сопровождался всяческого рода газетным шумом: получив повестку от следователя, Фланшон немедленно выехал в Бельгию, что было принято за бегство. Но он

сам вернулся и объяснил, что уезжал для устройства своих дел. Узнав, что отдан приказ об его аресте, Фланшон пришел в негодование, объявил, что разоблачит подкладку этого дела, и назвал целый ряд имен видных политических деятелей, якобы замешанных в эту историю.

В этих именах, очевидно, и имеется смысл всего дела. «Echo de Paris» утверждает, что в руках юстиции находятся сорок два имени клиентов секретных агентов этого рода, принадлежащих к высшей политико-коммерческой среде. Кроме того, националисты спешат напомнить, что «Lanterne» под руководством Фланшона вел самую ожесточенную кампанию против женских монастырей, а что при Комбе он был назначен членом реорганизации полиции нравов. Крайние националистические листки кричат, что антиклерикальные вожди приказывали одевать покупаемых девочек в костюмы первопричастниц, и утверждают, что Бриан уже судился за оскорбление нравственности.

При последнем допросе Фланшона, личной ставке его с пострадавшими малолетними начало подозрительно обнаруживаться, что все призванные в суд дети были старше 13 лет, т. е. уже не малолетние юридически и уже раньше занимавшиеся проституцией.

Фланшон не отрицает устраивавшихся им оргий, но только стремится доказать, что он считал развращаемых им детей более взрослыми. Так что, по-видимому, можно надеяться, что честь директора газеты «Lanterne», как порядочного человека, будет восстановлена[3] и что никто из тайных и многочисленных клиентов вышеупомянутых агентов назван не будет.

Крышку над помойной ямой приоткрыли, но чистить ее не будут.

ТАНЦЫ РАБЕНЕК

Только что при долго не смолкавших вызовах закончился вечер Е.И. Рабенек в Большом зале консерватории.[1] Публика как бы не сразу поддавалась очарованию, хотела противиться, но неотразимая магия танца восторжествовала.

После каждого вечера античных танцев Е.И. Рабенек выходишь переполненный внутренней радостью, точно уносишь в себе частицу Золотого века, вечно живущего в стихии танца и в чистых линиях девичьих тел.

В Большом зале консерватории ощущение это, пожалуй, не так сильно, как на вечерах в «Студии»: нет чувства тихого и радостного таинства. Зрительный зал и сцена превращают таинство в зрелище, и невольно становится понятным церковное именование театра позорищем.

Но если на театральной сцене искусство Рабенек и теряет часть своего обаяния, то это свидетельствует только о подлинности и о строгости его.

Сцена требует и преувеличенной выразительности, и утрированного жеста. Точная мера человеческой фигуры и человеческого чувства никогда не будет казаться верной на эстраде сцены.

На этом вечере Е.И. Рабенек показала новые пути своего творчества. Поставив маленький балет Моцарта «Les petits riens»,[2] она сделала попытку применить формы «нагого танца» к XVIII веку. Это – рискованная задача. В принципе можно быть заранее против введения «босоножек» в изысканный век красных каблуков, пышных панье. Но талант и вкус – непримиримые враги всяких принципов. Вкус Е.И. Рабенек нашел такие силуэты костюмов, с таким тактом разбросал намеки на XVIII век, не нарушая исходных точек своих танцев, что еще раз убедил нас в том, что невозможное

для последовательной логики вполне осуществимо для интуиций вкуса.

И эти девушки с крыльями стрекоз, с грудью, прикрытой газом, с веночками из роз, с гирляндами на платьях, с лентами, переплетающими босые ноги, и юноша с девичьим лицом, в красной рубашке, и этот амур, серьезный и грациозно-угловатый, в своем темно-синем с зелеными листьями хитоне, и женственный маркиз в зеленом кафтане с коричневой бахромой, бьющей его по обнаженным ногам, надламывающийся арлекин в переплете зеленых ленточек, обнажающих его юношескую фигуру, и Пьеро, изнывающий от ревности в желтой распашонке с черными горошинами, и Коломбина в космах пунцовых лент, и кадриль других черно-белых традиционных Пьеро, потрясающих ступнями ног, украшенных бубенцами, и лица, прикрытые полумасками, и головы, скрытые под большими париками, – все это не реальными чертами, а лишь рядом намеков на них переносило нас к веку Моцарта, давая не стиль эпохи, а лишь – мечту о нем.

С анахронизмами и внестильностями такого толкования моцартовской музыки соглашаешься, потому что они внутренно вяжутся и с греческими пастушками, и с весенней игрой нарциссов, и с хмелевыми празднествами Ренессанса, и с вихрями осенних листьев, которых ветер наметает в кучи и вновь раскручивает в быстрых хороводах.

С тех пор, как десять лет тому назад Айседора Дункан впервые открыла Европе забытые очарования нагого танца, живые побеги от корней этого древнего искусства уже не иссякали, но с каждым годом и крепли, и множились. Во всех странах и во всех городах Европы возникли и возникают очаги этого огня, в виде ли индивидуальных осуществлений, или в виде школ и студий. За последние полгода, проведенные в Париже,[3] я имел возможность просмотреть большую часть того, что делается сейчас в области танца: и последние танцы Айседоры Дункан, и выступления школы Луи Фуллер (которая, кстати, исполняла тот же балет Моцарта).

Не могу сказать, чтобы я был зачарован этими манифестациями танца, после того, что мне пришлось видеть предшествовавшей зимой в студии Рабенек. Конечно, личный та-

лант Айседоры Дункан громаден и неотразим настолько, что ей прощаешь даже ее американское безвкусие, особенно сильно выступающее на фоне Парижа. Но когда она выступает в групповых танцах вместе со своими ученицами, то после мастерских композиций Рабенек это кажется детской игрой. Настолько же оказывались обесцененными этим сравнением и попытки Луи Фуллер. Последняя занята почти исключительно световыми и техническими фокусами. Отсутствие пластического *метода*, отсутствие исторически воспитанного вкуса, в связи с личным талантом и изобретательностью «американизма», – все это роднит Айседору Дункан с Луи Фуллер.

В противоположность американской традиции танца, школа Далькроза,[4] с которой Москва имела возможность ознакомиться этой зимой, представляет все достоинства строго обоснованного метода. Но, к сожалению, по отношению к Далькрозу, – и главным образом по вине кн. Волконского, – в России создалось недоразумение: его метод сочли обнимающим не только музыкальное развитие, но и пластическое. Там, где тело подчинено в своих движениях определенному музыкальному ритму, оно никак не может не коснуться области пластики, но, по существу, эти сокращения мускулов, культивируемые в школах Далькроза, вполне подобны движениям деревянных молоточков, ударяющих по струнам внутри рояля. От этих телеграфических сокращений мускулов до равновесия поз и разумной упрощенности движений, которым учит Рабенек, – еще целая бездна.

Е.И. Рабенек, не обладая ни личным гением Айседоры Дункан, ни световой изобретательностью Луи Фуллер, превосходит как художественным вкусом, так и талантом композиции. В искусстве создания групповых танцев у нее нет равных.

Но у воссоздателей античных танцев нет под руками того готового материала, которым располагает балет. Им необходимо создать исполнителей, прежде чем приступать к творчеству. И это нужно учитывать, говоря о танцах школы Рабенек. В Е.И. Рабенек необходимо различать педагога, нашедшего свой метод пластического развития, и создательницу групповых танцев.

Последняя далеко не всегда имеет под руками весь необходимый для творчества материал. Как ни велико ее искусство посредством умных комбинаций выявлять все, что есть ценного в индивидуальностях ее пока немногочисленных учениц, но всегда чувствуется, что будь у нее под руками более полная палитра, которой она могла бы распоряжаться свободно, она бы создала видения еще более завлекательные.

И не она, как педагог, виновата в том, что не все краски на ее палитре достаточно полнозвучны: способность ее выявлять из самых неблагодарных тел их пластическую сущность замечательна не менее, чем ее творческие замыслы. Ее метод основан не на дисциплине, а на последовательном высвобождении индивидуальности. Она достигает им результатов быстрых и верных. Достаточно сравнить двух корифеев ее нынешнего хора – Алексееву и Кастальскую – с тем, чем они были лишь год назад. Алексеева в роли Арлекина, задуманной с таким своеобразным психологическим уклоном, возвышается до личного творчества; как она вспыхивает острым пламенем в «Танце гномов», как она художественно погасает на половине жеста в «Арлекине»! Кастальская охвачена истинным дыханием танца в финальном джиге балета.

Глубоко трогательна и художественна детская убежденность поз самой младшей из учениц Е.И. Рабенек, тринадцатилетней Нины Шелемской («Le Petit Berger» Debussy, и амур в балете). Даже прискорбное отсутствие Воскресенской и Савинской, так пленявших нас в прошлых выступлениях, не может обесценить художественных движений студии.

Подводя итоги всему виденному мною за эту зиму в Париже и в России, я прихожу к убеждению, что самое ценное, что сейчас происходит в области танца, совершается в Москве, в студии Рабенек. Это естественно, потому что Россия стихийными свойствами своей души предназначена быть родоначальницей нового танца.

Для Москвы великое счастье, что именно в ней находится такой очаг танца, как студия Рабенек. Надо понимать всю радость этого и заботливо беречь это разгорающееся пламя.

«ЗАРЕВО ЗОРЬ»

Так называется последняя книга Бальмонта.

– Всем тем, в чьих глазах отразились мои Зори, отдаю я отсвет их очей,[1] – говорит он на первой посвятительной странице этой книги.

Сколько их, этих Зорь? Этих отсветов?

Кажется, это – десятая или двенадцатая по числу книга[2] его стихотворений... Но не все равно ли?

Сегодня в Петербурге торжественно, всероссийски празднуется 25-летний юбилей литературной деятельности Бальмонта...

– Quelle blague!*

Разве можно говорить о «литературной деятельности» Бальмонта? Но я понимаю этот юбилей: это русская молодая поэзия празднует совершеннолетие; ей сегодня исполнилось двадцать пять лет.

Двадцать пять лет тому назад при звуке первых стихотворений Бальмонта она очнулась от того старческого сна, в который погружалась постепенно. Бальмонт был действительно заревом грядущих зорь... Мы – свидетели их.

Последние годы много говорилось о «падении» Бальмонта.[3] Это так же неверно, как и то, что будто бы Бальмонт написал двадцать книг, что ему сорок пять лет, что он был влюблен «тысяча и три» раза...

Для Бальмонта нет времени, – того обычного времени, измеряемого минутами, днями и годами. Его время измеряется вечностью и мгновением. За эти двадцать пять лет он пережил только одно мгновение, создал только одно стихотворение, был влюблен только один раз.

Но это одно стихотворение он произносил с тысячами интонаций, спеша с влюбленной торопливостью заглянуть

---

* Какая чепуха! (*фр.*)

в зрачки тысячам людей, которых встречал на пути, точно каждому из людей, живущих на земле, по-иному хотел сказать то же слово.

Если нам кажется, что Бальмонт повторяется, то это – собственная наша вина, мы не хотим удовлетворяться тем стихотворением, которое создано лично для нас, и нескромно подслушиваем те, что он уже шепчет другим.

Однажды я решился спросить Бальмонта: считает ли он справедливыми слова Гете о том, что творчество начинается лишь там, где есть самоограничение?

Он же ответил мне: «Но если бы ты знал, сколько еще стихотворений я не захотел написать!»...

По этому ответу я понял, что для Бальмонта существуют совсем иные критерии, о которых не подумал Гете.

Пенься, мгновенье, будь многопенней,
Свежих мгновений нам ветер навей...[4]

Первая строчка верна, но вторая лжет. Бальмонт безысходно заключен в темнице одного мгновенья.

Бальмонт перевел Шелли, Эдгара По, Кальдерона, Уольта Витмана, испанские народные песни, мексиканские священные книги, египетские гимны, полинезийские мифы,[5] Бальмонт знает двадцать языков, Бальмонт перечел целые библиотеки Оксфорда, Брюсселя, Парижа, Мадрида... Все это неправда, потому что произведения всех поэтов были для него лишь зеркалом, в котором он видел лишь отражение собственного своего лика в разных обрамлениях, из всех языков он создал один, свой собственный, а серая пыль библиотек на его легких крыльях Ариеля превращается в радужную пыль крыльев бабочки.

Бальмонт – самый дальностранствующий из всех русских поэтов: он путешествовал по Мексике, он посетил Египет... В настоящую минуту, когда мы празднуем «25-летие его литературной деятельности», он плывет где-то по границам Индийского и Южно-ледовитого океана из Южной Африки в Тасманию, он ничего не знает о том, что Россия чествует его сегодня, а пакет с газетными вырезками догонит его не раньше, чем через полгода на каком-нибудь из океанских архипелагов.

И в то же время Бальмонт, конечно, не видал ни одной из тех стран, по которым он проехал. И если в его душе живет четкое видение земли, то, конечно, это какой-нибудь серенький пейзаж Владимирской губернии, воспоминание о русской деревне, пути к которой ему заказаны в его отдаленных странствиях.

Как бесконечно трогательно и наивно это воспоминание, написанное им в прошлом году в Египте:

Прекрасней Египта наш север.
Колодец. Ведерко звенит.
Качается сладостный клевер,
Горит в высоте хризолит.
А яркий рубин сарафана
Призывнее всех пирамид.
А речка под кровом тумана...
О, сердце! Как сердце болит![6]

И на той же самой странице он говорит: «Где бы я ни странствовал, везде припоминаю мои душистые леса. Болота и поля. В полях от края к краю родимых кашек полоса... И так чарующе, и так унывно-четко, душа поет: “Вернись. Пора”».[7]

Тот знак, которым однажды отметила Бальмонта «безглагольная» русская природа,[8] никогда не сотрется из его сердца и не даст места другим видениям, в каких бы экзотических странах ни стремился бы он утолить вечную тоску своего изгнания. Для них у него есть слова привычно-драгоценные, бессильно-изысканные. Но только для русских равнин находит он те черты, те напевы слов, которых нельзя забыть, раз услыхавши. «Тоска степей» в его последней книге относится к тем изумительным стихотворениям, за которые можно простить сотни равнодушных страниц...

Звук зурны звенит, звенит, звенит, звенит,
Звон стеблей, ковыль, поет, поет, поет,
Серп времен горит, сквозь сон, горит, горит,
Слезный стон растет, растет, растет, растет.
Даль степей не миг, не час, не день, не год.
Ширь степей, но нет, но нет, но нет путей,
Тьма ночей, немой, немой тот звездный свод,

Ровность дней, в них зов, но чей, но чей, но чей?
Мать, отец, где все, где все – семьи моей?
Сон весны – блеснул, но спит, но спит, но спит,
Даль зовет – за ней, зовет, за ней, за ней,
Звук зурны звенит, звенит, звенит, звенит...[9]

Что это? Как это сделано? Как достигнуто здесь то, что когда читаешь эти строфы, то не слышишь ни одного слова, но в ушах явственно звенит долгий степной напев... Это – чудо.

Мы можем как угодно бороться и спорить с Бальмонтом, можем, открывая новые и новые тома его произведений, изнывать от тоски, не находя своего стихотворения, можем отрицать его... Но он внезапно ослепляет нас гениальными строками и говорит:

С сердцем ли споришь ты? Милая, милая,
С тем, что певуче и нежно, не спорь.
Сердце я. Греза я. Воля я. Сила я.
Вместе оденемся в зарево зорь.[10]

Кто же Бальмонт в русской поэзии? Первый лирический поэт? Предтеча? Родоначальник? Выше он – или ниже других живущих?

На это нельзя ответить. Его нельзя сравнивать. Он весь – исключение. Его можно любить только лично...

Кто же Бальмонт?

– Зарево зорь...

МОСКВА. ТЕАТРЫ

«Гамлет» на сцене Художественного театра

Постановка «Гамлета» в Художественном театре заинтересовывает, пожалуй, прежде всего первым применением на русской сцене гордон-креговских «ширм».[1]

«Ширмы» дают тон и характер всей постановке, ширмы вызывают главные нарекания и упреки.

Талантливый московский рассказчик В.Ф. Лебедев, так остро отмечающий веяния и настроения публики, в сцене «Театральный разъезд после "Гамлета"» изображает, как выходящие из театра с недоумением спрашивают друг у друга: «Нет, скажите, что это – успех или неуспех?».[2]

Критики высказываются против. Публика же переполняет театр. Достать билетов нет возможности. Обычный разлад между критикой и мнениями публики! Прямого порыва восторга нет, но интерес увидать – громаден. Новизна приемов так велика, что перевешивает интерес драматический. Это «Гамлет» на новом сценическом языке.

Сперва о «ширмах». Они дают монументальную архитектурность сцене. В каких бы комбинациях вы их ни располагали, – они всегда строго конструктивны. В них сохраняется логика больших каменных масс, подчиненных законам тяжести и перспективы. Они создают обстановку нейтральную в стиле каменно-медного пейзажа в грезе Бодлэра.[3] Для пьес символических, совершающихся вне времени и пространства, и для трагедий, развивающихся в условных странах и эпохах, – это, без сомнения, подходящая обстановка.

Если хотите – это «кубизм», но кубизм в том смысле, в котором был кубистом Врубель, когда живую плоть он окружал кристаллическими массами складок одежд и перьев, чтобы посредством кристалла и камня выявить то нежное и трепетное горение жизни, которое, внутренно, качественно

отличает живое от мертвого. Человеческая фигура на фоне «ширм» – *звучит* полнее и глубже, чем на фоне написанных декораций. Они являются прекрасным *резонатором* жеста. Это идеальная обстановка для метерлинковских пьес первого периода, и можно только пожалеть, что Художественный театр не вступил на этот путь в эпоху постановки «Слепых» и «Там, внутри».[4]

Вот – положительные качества ширм. Трудности начинаются тогда, когда в эту отвлеченную обстановку бывает необходимо ввести вещи, мебель, украшения – признаки места и времени. Лежанки и кресла, орнаменты стен и капители колонн, когда они появляются в «Гамлете», невольно приобретают характер стиля сецессион,[5] что дает впечатление очень неприятное и лживое. И едва ли есть какая-нибудь возможность внести эти подробности в каменную пустоту такой сцены. Между тем, надо заметить, костюмы и украшения человека вяжутся с ней какие угодно.

Освещение при ширмах играет, конечно, очень важную роль, создавая ту архитектурную игру теней, которая дает рельеф и глубину. В этом главный смысл света. Поэтому в «Гамлете» лучше всего те картины, которые освещены косыми столбами белых лучей, падающими из невидимых, но предполагаемых окон. Но многоцветные пятна света, выступающие из стен, и плоскости, освещенные попеременными зелеными и лиловыми светами, которыми изобилуют многолюдные сцены «Гамлета», кажутся то чересчур изысканными, то дешевыми.

Отвлеченная пустота декораций сама по себе уже выражает символическое значение всего происходящего и помимо сознательных намерений театра создает новые толкования трагедии. Этому свойству самой обстановки приписываю я то значение, которое приобретают три вводные сцены, составляющие первый акт (явление духа солдатам, тронная речь короля, разговор Лаэрта с Офелией). Они по отношению ко всей трагедии становятся прологом – соответствующим прологу-пантомиме, которым открывается сцена на сцене. По смыслу они только введение, а между тем в них намечено уже все дальнейшее развитие трагедии, как в му-

зыкальной увертюре. Поэтому и постановка второй сцены (тронная речь) является такой удачной. Гамлет сидит одиноко на темной авансцене, отдаленный от глубины сцены, где, как золотой иконостас, подымается трон с королем и королевой, окруженный иерархическими кругами придворных. Сцене придан характер видения Гамлета, что как нельзя лучше вяжется с предшествующим появлением тени, заранее указывающим, что все развитие трагедии будет совершаться во внутренней камер-обскуре души, где мысли, волнения и страсти являются такими же реальностями, как житейские обстоятельства.

Этот символический пролог дает зрителю два ценных мифологических указания. С одной стороны, становится ясно, что безумие Гамлета не вполне притворно, что, предупреждая о нем Горацио (ratio – по толкованию бэконианцев), он хочет сохранить за собой свободу пребывания в этом мире, где отвлеченное становится осязаемым и видимым, с другой же стороны – объясняет грубо реальный характер иронии и сарказмов принца, так как ими, их ультрареализмом он поддерживает нарушенное равновесие своей души, регулирует разорванное соотношение между миром физическим и миром страстным.

Постановка «Гамлета» как бы отражает внутреннее построение трагедии... Трагедия Гамлета сходна с трагедией Эдипа, с тою разницей, что не он убил своего отца и не он женился на своей матери, а его дядя. Преступление, о котором он узнает так же постепенно, как Эдип, для него не личное, а родовое. Он из сына должен стать судьей своей матери. Вина его облегчается, но ответственность усложняется. Но в нем нет того единства воли, чувства и мысли, которое свойственно героям античных трагедий.

В Гамлете вложена душа человека XVI века. Это поворотный момент в развитии европейского духа. Им начинается гипертрофия мысли, отмечающая современную Европу.

В этом веке Дон-Кихот, в котором воля и чувство действуют вне руководства мысли, впервые начинает быть смешным; это век самых жестоких нравов и самых изысканных предательств. И Гамлет пророчественный выродок своего

века. Он связан с ним, но лишь как одно из отдаленнейших его последствий. В нем мысль пронизывает чувство и парализует волю. Чувство, пронизанное сознание, – это совесть. «Гамлет» – трагедия совести и в этом смысле прообраз тех трагедий, которые суждено пережить славянской душе, которая переживает распадение воли, чувства и сознания. Это делает судьбу Гамлета особенно понятной и пророческой для России. «Гамлет» для России почти что национальная трагедия. В каких бы вариантах и толкованиях она ни изображалась, ей трудно не захватывать сердце русской толпы.

Гамлет в толковании Качалова очень умный Гамлет. Он умеет заинтересовать ходом своих мыслей, дать почувствовать трагизм и смысл своей иронии. Качаловское искусство владения паузами здесь доведено до совершенства. Но моменты патетические – не его сила. Его Гамлет противуположен Гамлету Мочалова, насколько мы можем судить по сохранившимся описаниям. Он не на высоте во всех тех местах, которые составляли славу последнего, и владеет тем, что составляло слабости того.

Ирония Гамлета – вот что лучше всего удается Качалову. Немного мешает только то, что в его голосе слишком часто звучат интонации всех бесов века сего, на изображении которых специализировался Качалов, – от Анатемы до Бранда и до черта Ивана Карамазова.[6]

С чем трудно примириться – это с Офелией (Гзовская), в том толковании, которое ей дано.

В сценах начальных она кукольно-красива и всем своим существом передает скромность, покорность родителям и глупость сквозь призму вечной женственности. В сцене же безумия она изображает с клинической точностью идиотку, юродивую, слабодушную от рождения.

Это реалистическое толкование характера Офелии, лишенной всякой обычной идеализации, принадлежит Гордону Крегу, который утверждает, что оно в традициях старого английского театра, и находит этому оправдание, с одной стороны, в словах царедворца об ней, где говорится о том, как она строит гримасы и показывает язык (это место, по-видимому, смягчено в русском переводе), а с другой стороны – в

общем толковании характера Офелии: она послушная дочь, скромная и недалекая девушка; она находится в таком безусловном повиновении у своего отца, что ей даже и в голову не приходит, что она совершает предательство, когда ведет по его приказанию длинный разговор с Гамлетом, зная, что их подслушивают. В ней нет ни одного волокна того вещества, из которого делаются героини. Будь она героиней, положение Гамлета было бы не так безнадежно. Ему было бы на кого опереться. Трагические события ее жизни не только не пробуждают ее духа, но гасят в ней то небольшое пламя сознания, которым она жила. Ей не с чего сходить с ума. Она становится слабоумной.

Это толкование противоречит, конечно, общепринятому русскому представлению об Офелии, но ему нельзя отказать в последовательности. Оно смущает, но оно убедительно.

Общий замысел постановки был – дать всю трагедию как «монодраму» Гамлета. Но этот план не выдержан во всей последовательности, и это вызвано, конечно, чувством меры. Всюду разбросаны явные намеки на то, что все это лишь как бы представляется Гамлету, но в то же время всё и все имеют свое реальное, независимое от его представлений, бытие. Дана действительная реальность, но в некоторых искажениях, соответствующих переживаниям Гамлета. Конечно, только так и возможно монодраматическое толкование театра, иначе мы впадаем в карикатурные преувеличения Евреинова.[7]

Малый театр

«Герцогиня Падуанская»...

Прекрасные декорации. Хороший перевод. Посредственная пьеса. Неудовлетворительные исполнители. Плохая постановка.

Декорации написаны Браиловским. Перевод сделан Брюсовым. Пьеса написана Уайльдом. Играют ее Рощина-Инсарова, Лепковский, Садовский... Поставлена она Айдаровым. Декорации сосредоточенно красочны; в них архитектурная теснота, каменная сжатость; преизбыток пышности.

Они построены с геральдической законченностью и четкостью. Они похожи на большой средневековой герб города, красующийся над крепостными воротами.

Падуя – Город Быка. Ее университет носит имя «il Bo», а история ее развивалась под знаками Эччелино и Гаттамелата. Наука о праве там соседила с бойней. Ее цвета – желтый и черный, золото и сгустки крови.

Такой ее передал Браиловский.

Такой ее, конечно, чувствовал и Оскар Уайльд, когда задумывал свою драму.

Браиловский провел ее сквозь преображения Ренессанса и разложил ее черновато-кровяной луч в призмах старых венецианцев. Оскар Уайльд сделал то же самое, проведя свой замысел сквозь формы Шекспира.[1]

Но в драме мало Оскара Уайльда. Рука мастера чувствуется только в фигуре Герцога. Он задуман с любовью и отчеканен резцом цинизма. Он единственный живой человек среди шекспировских марионеток. Он живет жизнью полнокровной и самостоятельной. В него автор вложил частицу своего Я и речь его украсил мастерскими парадоксами. Герцог циничен, жесток, остроумен, тяжел. В нем весь исторический гений Падуи. Ленковский передает его с художественной мерой и яркой выразительностью.[2]

Но с того момента, как злого Герцога убивают добрые герои в третьем акте, художественный интерес сразу падает. Драма переходит в мелодраму. Марионетки, оставшиеся в живых, удручают зрителя запутанной сложностью драматических положений и условной упрощенностью своей театральной психологии. Шекспировские метафоры утомляют внимание и затягивают действие. Рощина-Инсарова не нашла в пьесе того материала, из которого она могла создать цельный образ. Она наметила в герцогине Беатриче те основные точки, по которым *можно* создать законченный лик, но этого лика не дала.[3] Но Рощина-Инсарова артистка нервная и неровная, и то, что я говорю, может быть, относится лишь к тому спектаклю, который я видел. Остальные исполнители были в своих ролях, как в платьях плохо сшитых и с чужого плеча.

ИТОГИ П.Д. БОБОРЫКИНА

(П. Боборыкин. «Столицы мира». -
Тридцать лет воспоминаний. 1912 г. <М.>. Изд. «Сфинкс»)

У многих русских читателей существует иллюзия, что русская литература очень внимательно следит за жизнью Запада, что все более или менее выдающееся там тотчас же бывает отмечено, переведено и издано у нас.

Эта иллюзия мне знакома. Я разделял ее, пока, прожив много лет во Франции, не убедился в том, что необходимо по крайней мере пятнадцать, двадцать лет для того, чтобы все действительно значительное достигло страниц русских газет и журналов. Я говорю только о *настоящем* искусстве, потому что произведения второсортные переводятся тотчас же, – разные Генрихи Маны, Бласко Ибаньесы, Марсели Прево и др. – сразу выходят в полных собраниях сочинений. И это – вина не только издателей, подделывающихся под дурные вкусы публики, но и вина осведомителей, т. е. тех русских писателей, которые, живя на Западе, следят за движениями мысли и сообщают о них в русских журналах.

Образец – книга П.Д. Боборыкина «Столицы мира» (Тридцать лет воспоминаний о Париже и Лондоне).

«Автор этой книги – русский человек второй половины XIX века, который был поставлен в особо благоприятные условия для продолжительных наблюдений и жизненных испытаний на Западе», – говорит он сам в предисловии и выражает надежду, что эта книга «Итогов» вызовет в людях «более молодых генераций» «более широкое и беспристрастное отношение ко всему тому, что великие лаборатории европейской культуры – Париж и Лондон – давали всем нам в прошлом веке, дают и теперь». Действительно, по своей репутации человека разносторонне образованного, ко всему любопытного, романиста, схватывающего последний крик современности, убежденного западника, неутомимого путешественника П.Д. Боборыкин кажется предназначенным

для роли осведомителя о последних течениях духовной жизни Запада.

Боборыкин жил в Париже годами, всегда интересовался вопросами мысли и искусства и некоторые области, как театр и роман, изучил систематически. Мы вправе ожидать от него действительного знания европейской культуры за последние полвека.

Но если отрешиться от всего литературного облика Боборыкина, забыть все случайно о нем известное и только внимательно вслушаться в тембр голоса и в интонации стиля автора этих «Итогов», кого мы увидим?

Это говорит человек пожилой, со средствами, путешествовавший по Европе всю жизнь, обладающий самоуверенностью и самомнением, любящий комфорт отелей, обладающий положительной эрудицией по части ресторанов, человек с твердыми и постоянными убеждениями в том смысле, что раз усвоенная им чужая теория навсегда засаривает его мозг и не допускает туда проникновения каких бы то ни было новых идей, – словом, один из тех умов, для которых воспринятая в молодости истина становится болезнью, вроде идейного запора; разумеется, это «эгоист вполне», глубоко равнодушный ко всем людям, но любопытный до житейских обстоятельств: кто на ком женат, кто с кем живет, кто сделал какую гадость, и любящий, когда зайдет разговор о деятельности или творчестве известного человека, сейчас же припомнить несколько ходовых сплетен и инсинуаций; дальше этой осведомленности да неблагожелательной заметливости относительно некоторых черточек поведения – его знание человека не идет. Доминирующее чувство в его отношении к людям, это – пренебрежение. Из воспоминаний его явствует, что он презирает прежде всего всех тех, кто обращался с ним любезно, всех, кто младше его возрастом, всех, кто придерживается иных убеждений, чем он, и, кроме того, всех знаменитостей, которые имели несчастье с ним познакомиться до начала их славы. С уважением относится он только к тем, кого знал в годы своего учения, до тридцати лет, т. е. Литтре, Ренану, Тэну, Клоду Бернару; уважает и англичан вообще, особенно Спенсера и Стюарта Милля. Но уважает уже настолько, что

отмечает, например, как событие, что в 1868 г. он сидел в расстоянии двух сажен от д'Израэли, по другую сторону в таком же расстоянии сидел Гладстон (стр. 158). И больше ничего не было: только сидели, ничего не говорили и, по-видимому, даже с Боборыкиным не были знакомы. Но потом он расспросил депутатов и узнал, что д'Израэли красит волосы и часто ходит в буфет подкреплять себя рюмками хереса, «будто бы даже с прибавкой капель опиума».

Что же касается французов, которые, как он сам не раз повторяет, принимали его гораздо любезнее, чем англичане, то он каждого из своих добрых приятелей старается чем-нибудь запачкать и скомпрометировать. О Гонкурах он спешит сообщить, что их пьесу освистали, потому что считали их «прихвостнями принцессы Матильды»; Гамбетте не может забыть, что знал его безвестным адвокатом, когда тот жил еще на шестом этаже, где Боборыкин был и видел его тетку, которую принял за бонну... «Так она была одета и таким тоном говорила» (стр. 124). В Жюле Валлэсе он нашел «яркие и малосимпатичные черты парижского литературного богемы, с раздутым сознанием своих авторских дарований». Видит ли он славного и несчастного Курбе как подсудимого, во время трагического суда над коммунарами в Версале, – для него он «прославил себя тем, что руководил работами при низвержении Вандомской колонны. Жирная фигура, с сонным добродушным лицом» (стр. 148). Вот отзыв про Клемансо: «Хорошо, что Гамбетта умер не своевременною смертью. Может быть, и он кончил бы так же, как кончали на наших глазах вожаки радикального большинства палаты, например Клемансо... Ведь он одно время считался чуть ли не тайным диктатором... А *каким* я его нашел после того, как он провалился на выборах, в тесном, невзрачном помещении газеты "Justice"» (стр. 152). У Боборыкина есть наивная убежденность в том, что из всех тех, кто были с ним знакомы, ничего порядочного выйти не может. Ив Гюйо – министр публичных работ. «Да, этого Гюйо я знаю уже сорок лет... Бесшабашный газетный строчила. Мы с ним вместе были в одном литературном обществе!» (стр. 155). Локруа – морской министр? Да, ведь его первоначальной карьерой

было сочинение водевилей, и женился он на вдове одного из сыновей Гюго... (стр. 156). Дюма-сын? – Он же был женат на русской даме, которую московские старички еще и до сих пор помнят, и весь дом его, с дочерью хозяйки от первого брака и с теми, что родились от Дюма, производил впечатление чего-то разношерстного, и обвенчался-то он с ней чуть ли не «in extremis»* (стр. 169). Поэтесса madame Аккерман – «производила впечатление разносторонне развитой кумушки со своим ридикюлем» (стр. 179). Золя из первого гонорара купил перстень в 500 франков. Альфонс Доде? Как же! – Я к нему пришел как раз в тот момент, когда его жена собиралась родить. Ее хорошенькое личико смотрело уже изнуренным; он показался мне истым чадом литературной богемы (стр. 188). А Мопассан все хвастался необычайным эротизмом и умер совершенным буржуа-сексуалистом, далеким от каких бы то ни было возвышенных порывов и чувств (стр. 190). Верлэн? – В бульварной прессе его скандальные нравы уже не отвлекали, а возбуждали нездоровое и все возраставшее любопытство (стр. 193). Анатоль Франс? – Многие молодые люди высоко ценят талант, манеру и замыслы его беллетристических вещей. Он успел себе завоевать имя и как литературный критик. Некоторые из моих парижских приятелей не раз предлагали мне познакомится с ним; но как критика я не считал и до сих пор не считаю его носителем каких-нибудь новых идей и приемов, в беллетристике его вижу талантливую игру в какой-то двойственный, полумистический, полупорнографический сексуализм (стр. 200). Жюль Леметр? Он ведь еще не так давно был безвестным учителем лицея в провинции. Успел уже очутиться в академиках и разменялся на медные деньги дилетантства. Поль Адам? Да вы знаете, что дело дошло до того, что этот самый Поль Адам весною 1895 г. в литературном журнале «Revue blanche» цинично напечатал формальную защиту нравов английского писателя Оскара Уайльда по поводу его приговора к двухлетнему тюремному заключению. «Это извращение нравственных устоев доходит прямо до садизма...» (стр. 201). В кабарэ «Chat noir», бывшем

* «Перед самой кончиной» (*лат.*).

школой целого поколения поэтов и художников, Боборыкин видит «дорогой кафе-шантан, выработавший особый вид зубоскальства и претенциозной эксцентричности на самые скабрезные темы; там часто дебютировали сами сочинители слов и музыки перед избранной публикой виверов обоего пола, писателей, туристов и кокоток высшего и среднего полета (стр. 277). Путешественник Станлей? Ведь это же мой товарищ по газетной кампании 1869 г. в Испании! Богатый человек, живет открыто, делает приемы... Вот чего может достичь простой газетный корреспондент, вдобавок с очень малым образованием и с обыкновенным умением владеть пером» (стр. 309).

И на какой бы странице мы ни раскрыли этот толстый убористый том «итогов», везде и всюду мы найдем такие же словечки и замечания. Он знал всех выдающихся мыслителей, литераторов и художников Европы за полвека и не научился говорить о них тоном иным, чем тот, которым петербургские чиновники говорят о служебных карьерах своих сослуживцев.

Итоги П.Д. Боборыкина о тех людях, с которыми он встречался, – убийственны для него.

«Столицы мира» помечены 1912 годом. Фактически они обнимают время с 1865 по 1895 г. «То, что дали самые последние годы прошлого столетия и самые первые XX, – предупреждает он, – прибавило бы мало существенного к этим тридцатилетним *итогам*. Я мог бы их дополнить до настоящей минуты. Но я этого не сделаю потому, что моя книга представляет уже нечто вроде исторического *документа*. Поэтому я только изредка ставлю поправки о некоторых деталях, изменившихся за последние десять лет».

Если же, прочтя эти строки, принять в соображение, что именно за эти 17 лет (с 1895 по 1912 г.) Франция пережила полную революцию в области литературы и живописи, а в области научной мысли вступила под новый знак, то мы ясно поймем, почему надо по крайней мере 15–20 лет, чтобы наши знатоки западной культуры успели нас известить о последних новостях идейных течений.

ЕКАТЕРИНА ФЕОДОРОВНА ЮНГЕ

(Некролог)

Вчера хоронили[1] Екатерину Феодоровну Юнге.

Она была одним из последних обломков далекой от нас эпохи русской жизни. С ее смертью многое, что казалось только вчерашним, становится уже историческим.

Она была дочерью графа Феодора П. Толстого – автора рисунков к «Душеньке»,[2] вице-президента академии, художника, скульптора, председателя последних масонских лож,[3] закрытых при Александре I.

Она родилась 24 ноября 1834 г. в академии художеств. Комнаты, в которых проходило ее детство, еще помнили Пушкина. У нее сохранились смутные воспоминания о Глинке. Двенадцати лет, в то время, когда Шевченко писал в их квартире тот портрет Ольриджа,[4] который теперь находится в Третьяковской галерее, она служила переводчицей между ними, и через нее Ольридж и Шевченко рассказывали друг другу свою жизнь, такую схожую: оба они были в детстве рабами.

Дом ее отца был одним из самых блестящих художественных салонов, на которые так скупа история русской культуры.

В Петербурге, а позже в Риме (еще папском!) она знала молодых – Майкова, Мея, Щербину, Ал. Толстого. Позже она была дружна с Костомаровым, с Крамским. Сохранились письма Достоевского к ней.[5] Двоюродная сестра Л.Н. Толстого, она не была чужда интимной его жизни.

В раннем детстве она сидела на коленях отца Анфантэна, а позже Эдмон Гонкур по ее рассказу написал свою повесть:[6] «La Passionette».

Рожденная под кровлей академии художеств и проведшая детство в такой обстановке, она не могла не стать худож-

ницей.[7] Она училась у Мещерского и барона Клодта, позже в Дюссельдорфе у Ахенбаха и в Париже у Добиньи. Произведения ее юности отличаются строгим стилем. В 1872 г. она получила медаль на парижской выставке. Позже она писала главным образом цветы, – больше всего розы, которые любила страстно. Ее произведения есть в Третьяковской галерее. Новые художественные течения последнего десятилетия обесценили ее искусство. Но она до самых последних дней жизни продолжала работать для себя.

Но живопись была не единственным искусством, в котором она выражала себя. Она писала и стихи и рассказы, она переводила «Фауста»,[8] который был ее настольной книгой, она писала статьи по искусству и, наконец, что является самым ценным ее наследством, – свои мемуары. Они печатались частью в «Историческом Вестнике», частью в «Вестнике Европы».[9] Она не дождалась выхода их в свет отдельной книгой, но они должны появиться на днях.[10]

Возвращаясь за 20 лет назад к отроческим своим воспоминаниям, я вижу Екатерину Феодоровну с ее некрасивым, толстовского типа лицом, рано старческим, но неизменно привлекательным тем избытком жизни и восторга, который не угасал в ней до самых последних дней жизни. Я вижу ее одобряющей мои первые (какие слабые!) стихотворные опыты. Вспоминаю, что именно от нее я услыхал впервые имена Ницше и Рёскина.

Последние годы ее жизни были непрерывной борьбой со смертью. Каждую зиму она переносила одну смертельную болезнь, но с чисто толстовской живучестью превозмогала смерть и жила, снова пламенея всею душою обо всем новом в искусстве. Еще этой осенью в Коктебеле она приходила ко мне сама за новыми французскими книгами пешком за две версты.

Приехав в Москву, она преодолела еще одну смертельную болезнь, но воспаление легких, начавшееся без всякого перерыва вслед за первой болезнью, убило ее.

Ее лицо после смерти стало значительным, строгим и прекрасным. Линии лба, нос, впадины глаз странно напо-

минали лицо Льва Толстого. Подвижной рот с выдающейся нижней челюстью лег скульптурной, замкнутой чертой. Маленькое, иссохшее, пергаментное тело, очертания которого смутно рисовались под простыней, казалось изжитым до конца, черным, сморщенным и сухим стручком, который не осенью, а поздней зимой сорван с ветки набежавшим ветром.

ПАРИЖ И ВОЙНА

Поколение 1914 г.

Мировые трагедии обычно бывают прекрасно срежиссированны. История задолго готовит актеров, ей нужных.

Перед началом первого акта она в последний раз просматривает списки исторических масок и быстро вычеркивает те, которые ей больше не понадобятся.

Так теперь перед самым поднятием занавеса она вычеркнула Жореса, потом Ж. Лемэтра, потом папу Пия X, потом графа де Мэн, позже Сан-Джульяно, короля Карла, Витте...[1]

Эти быстрые штрихи красного карандаша могут показаться произвольными. Но они внятно говорят о том, кого из старших актеров не надо больше, какие характеры не будут иметь роли в той трагедии, которая начинается.

Во всем соблюдены мера и тонкость оттенков: Жореса и Лемэтра она вычеркнула перед самым началом, даже не дав им заглянуть за волнующийся занавес; папе дала произнести вступительную молитву о мире мира, это было необходимо, чтобы дать почувствовать предстоящую игру контрастами и внести ноту трагического сарказма; графу де Мэн отвела роль актера, читающего патетический пролог при поднятом уже занавесе и уходящего, сказав свое слово, совсем.

Витте, Сан-Джульяно, румынский король были вычеркнуты позже, очевидно при просмотре списков дипломатов, которые будут делить карту Европы во второй части трилогии.

Напротив – протагонистам пьесы история дала долгую предварительную подготовку. Императору Вильгельму II дала со свойственной ей иронией справить двадцатипятилетний юбилей царствования, на котором он был провозглашен главным защитником европейского мира, а императору Францу-Иосифу сплела судьбу, достойную дома Атридов по

накоплению роковых ударов и таинственному сцеплению звеньев. Она продолжила его жизнь за пределы обычного человеческого срока, для того, чтобы 1849 год уравновесить 1915-м.[2]

И та же самая ясновидящая сила вырастила во Франции к 14-му году поколение юношей, способных пронести на своих плечах великую европейскую войну. Их нужно было родить, воспитать и подготовить так, чтобы к этому сроку им было между 21 и 30-ю годами. Это было выполнено с непогрешимой точностью.

Уже три года назад наблюдатели, стоящие у пульса нации, стали предупреждать, что в психологии молодого поколения совершился переворот огромной важности, что растут юноши, непохожие ни на своих отцов, ни на своих дедов.

Около 1912–13 года Агатон, подводя итоги опросам, произведенным юношам в возрасте от 18-ти до 25-ти лет, находил, что в молодежи совершается что-то новое, «мужественность и энергия тех, кто вступает теперь в жизнь, поражает их старших», «молодое поколение поражает оптимизмом, жизнеспособностью, вкусом к действию».

Бергсон отмечал серьезность, с которой юноши теперь относятся к жизни, отсутствие пессимизма, мужественность, осознание своих поступков, своей ответственности за них. Молодой критик Андрэ Френуа (теперь уже убитый)[3] говорил от лица молодого поколения: «У нас больше нет вкуса к пороку».

Эти юноши отвергали мастеров скептицизма и иронии – Ренана и Тэна, отворачивались от поколения эстетов и интеллектюелей. Напротив, своими учителями они признавали традиционалиста Барреса, теоретика неороялизма Морраса, апостола и проповедника – Шарля Пеги, поэтов: Клоделя, Сюареса и Жамма, романиста Ромена Роллана, философа Бергсона.

Совершался непонятный парадокс: школа, отнятая у клерикалов и всецело переданная в руки свободомыслящих, воспитала поколение с определенным уклоном к католичеству; социалистическая пропаганда породила юношей с консервативными и монархическими традициями.

Одни не хотели верить точности этих наблюдений, другие верили и ждали от идущего поколения национального возрождения. Никто не думал о том, что ясновидящий гений расы, не считаясь с ошибками и слепотой политических руководителей, готовит бойцов, нужных для наступающей эпохи.

А между тем, признаки были – за год до упомянутых опросов и полемик история сделала генеральную репетицию – пробную тревогу в виде «Агадирского хода».[4]

Мне случилось быть в Париже в эти дни. Психология момента была знаменательна, и в ней уже был написан 1914 год. Не было разговоров об отыгрыше, не было желания войны: были молчаливая решимость и готовность. Помню противувоенную демонстрацию, устроенную в эти дни. Ее не запрещали, демонстрантов не осыпали ни ругательствами, ни камнями, но в отношении Парижа к ним было столько молчаливого осуждения, что от всей демонстрации осталось чувство национальной бестактности. Было явно, что это отношение исходило не от правительства, не от печати, а от тех, кто готовился идти на войну.

Но это была лишь проба, – нужно было, чтобы и самые юные, которым было в то время по 18 лет, достигли призывного возраста.

Теперь, на десятом месяце войны, зная, как много поэтов, литераторов, художников этого поколения, учеников Нормальной школы уже погибло в траншеях, упомянутая книга Агатона «Les jeunes gens d'aujourd'hui»*[5] приобретает совершенно новый исторический смысл, раскрывая те пути, которыми было создано сильное поколение Франции 14-го года.

Его тяготение к роялизму в лице Морраса объясняется не только его красноречивой и страстной логикой, но и тем, что в республике при торжествующем социализме оппозиция, неизбежная у сильных натур, естественно должна принять монархическую окраску (как при монархии она приобретает республиканскую). В данном поколении она обозначала не реакцию, а независимость характера.

---

* «Современная молодежь» (*фр.*).

У Мориса Барреса они учились прислушиваться в самих себе к голосам предков. Шарль Пеги, убитый в самом начале войны под Вильруа, нес в своем творчестве традиции средневековой Франции и гипнотизировал настойчивыми повторениями своей проповеди. Сюарес и Ромен Роллан (в своих биографиях Микель Анджело и Бетховена[6] – не романах) учили культу героев воли.

Клодель и Жамм были им близки своею католическою окраской. На католицизм во Франции не следует смотреть с точки зрения «свободомыслящих».

Ни для Брюнетьера, ни для Гюисманса, ни для Клоделя, ни для Жамма, ни для Пеги, ни для Леона Блуа он не был успокоением в лоне церкви.

Среди «обращенных» предыдущей эпохи мы встречаем имена наиболее глубоких и самостоятельных художников. Этому не надо удивляться: в духовной (не политической) жизни Франции католичество – это живая преемственность исторических традиций нации, это прекрасная дисциплина ума. Оно шлифует, дает гибкость, выявляет именно французские его достоинства: ясность, верность, четкость формулировки.

И даже если мы возьмем писателей, наиболее далеких церкви, – мастеров сомнения и иронии, как Ренан, Анатоль Франс или Реми де Гурмон, то должны признать, что их оружие, направленное против нее, закалено в горне ее же догматики, отточено на оселке ее же казуистики.

Наконец, метафизика Бергсона наметила для этого поколения возможный мост от позитивизма к вере и мистике.

История теперь показала, что Франции было необходимо это поколение вовсе не для того, чтобы колебать основы республики и вносить новый элемент раздора в политическую борьбу, где их и без того слишком много, а для того, чтобы, застигнутая врасплох благодаря недальновидности правящих, разбитая наголову при Шарлеруа,[7] стоявшая уже, казалось, на краю окончательной гибели, Франция судорожным движением спинного хребта вывернулась в воздухе, как кошка, и стала сразу на все четыре лапы.

Всего спокойного и зоркого шахматного мастерства Жоффра было бы недостаточно, если бы армия не была проникнута духом этого крепкого и мужественного поколения 1914 года. Оно составляет ядро сейчас сражающейся армии. Чтобы понять силу настоящей Франции, надо понять его и во всем целом, и в его отдельных представителях, и в его духовных руководителях.

Литература в 1915 году

I

Париж переживал самые острые кризисы историй осады, судороги революций, пароксизмы отчаянья и бешенства, опьянения творчеством новых форм жизни и пафос самоуничтожения, – но всегда он оставался самим собою: в то время как в узких переулках строились баррикады, рядом на бульварах в кафе люди, как всегда, читали газеты и спорили о политике; когда в 71 году шла бомбардировка укреплений, театры в середине города были переполнены, а лучшие умы эпохи – Ренан, Тэн, Гонкуры[1] вели в Café Brabant тонкие, умные и скептические беседы. Даже после того, как Париж становился сам полем жесточайших битв (май 71 года, июнь 48...),[2] он через несколько дней принимал свой обычный вид. Ни при каких обстоятельствах не отрекался он от своих неотъемлемых привилегий: скептической иронии, свободы остроумия, блеска чувства и ума.

Но никогда он не был таким, как теперь, в эту зиму 1914–1915 года.

Париж во время войны – необычаен.

После нескольких судорожных движений в августе, после непроизвольного жеста ужаса в сентябре, когда он неожиданно увидал «Guilielmus ante portas»*, он быстро овладел собою, принял определенное решение и с тех пор не переменился ни в чем.

Война застала его пустым, каким он всегда бывает в августе. Он пропустил сквозь себя несколько потоков бежен-

* «Вильгельма у ворот» (*лат.*).

цев, несколько сот тысяч солдат перед марнскими боями, не ложился спать несколько ночей, ожидая услышать топот немецкой кавалерии, затем стих и привык к мысли, что немцы – в 80 километрах.

Я увидал его только в январе,[3] когда жизнь устоялась и применилась к новым условиям. Сперва могло показаться, что это знакомый Париж летних месяцев – пустой, тихий, провинциальный, когда схлынет человеческое полноводье и обнажаются старые камни, огромный исторический остов самого города. По ночам притушенность светов и полная тьма некоторых кварталов только усиливали это впечатление. Мрак скрадывал гнусные подробности современной архитектуры и выявлял тяжкую монументальность гранитных материков, скалистых островов, иссохших русл и пустынных плоскогорий опустевшего, ночного города.

Толпа на улицах казалась поредевшей, но той же, обычной, парижской толпой. К весне улицы становились многолюднее, лица оживленнее, костюмы пестрее, театры постепенно открывались. И тем не менее чувство, что Париж перестал быть Парижем, все росло. Чувствовалось, что Париж вобрал в себя не только огни, улыбки, радость, оживление, остроумие, привычный скептицизм, все пьянящее и возбуждающее: от него ушло нечто еще более важное. Он перестал быть солнечным сплетением Франции, срединным чувствилищем Европы. И важно, что произошло это не вынужденно, не в силу непреодолимых обстоятельств, а сознательно, добровольным самоотречением от своих исторических прерогатив на время этой войны.

Форэн на одном из своих рисунков, с такою силой формулирующих исторические настроения, изобразил двух солдат в траншеях и вложил им в уста такой диалог:

– Только бы они продержались.

– Кто они?

– Штатские.

Это «pourvu que les civiles tiennent»* может объяснить внутреннее душевное состояние Парижа. Париж наложил на себя две дисциплины: доверие и терпение, противореча-

* «Только бы штатские продержались» (*фр.*).

щие всему его складу. Чтобы дать армии всю полноту и свободу действий, он отказался от права мыслить, критиковать, жить.

Поэтому он весь сжат в себе, как рука, сжатая от боли. В другой области организма происходит страшная, нестерпимо мучительная операция. Чтобы сдержать подступающий крик и судорогу, пальцы руки сжаты, впились друг в друга ногтями, побелели от напряжения, но неподвижны.

На вопрос, есть ли что нового в литературе, на вас смотрят с изумлением и говорят: «La littérature... est-ce que ça existe?»*

Париж отказался даже от литературы. Правда, – есть газеты. С января даже выходят многие журналы. Но ни в тех, ни в других литературы нет.

II

Несколько из известных писателей, как Баррес, Поль Адан, Рони-старший, Ришпен, приняли на себя литературно неблагодарную задачу поддерживать бодрое гражданское расположение духа и делают это в передовых статьях, проникнутых обязательным оптимизмом. Но это не литература.

«О войне можно будет писать только тогда, когда она будет кончена», – говорят другие, молчащие сейчас.

Но если теперь во Франции нет ни литературы, ни искусства, о которых стоило бы говорить, то смерть озаряет одно за другим имена поэтов и писателей, гибнущих сейчас на полях сражений.

Периодическое издание «Bulletin des Écrivains»** ведет сейчас списки убитых и раненых писателей.

Подсчитывая имена, приводимые в майском выпуске этого издания, мы насчитали 95, – девяносто пять убитых писателей, 87 раненых, 20 взятых в плен.

Как ни щедра, как ни богата французская литература талантами и производительностью, все же цифры эти неимоверны. Конечно, взятые в плен вернутся, большинство раненых выздоровеет, но девяносто пять убитых (а сколько

* «Литература   разве она существует?» (*фр.*).

** «Бюллетень писателей» (*фр.*).

их будет еще!) – это обозначает гибель почти половины литературного поколения.

Если привести сейчас этот список убитых, русский читатель, даже следящий за французской литературой, едва ли найдет в нем много знакомых имен. Между тем, это – всё авторы 2–3 книг, стихов или прозы. Это – юноши в возрасте между 20-ю и 30-ю годами. Вообще, французские писатели редко становятся в России известны раньше, чем после 25–30 лет литературного стажа.

Сейчас, например, в России известны имена писателей поколения символистов, но и то младшие из этого поколения, как Ф. Жамм, Поль Клодель, Сюарес и др., начали упоминаться в русской литературе только в последние годы.

А между тем все они, и даже самые младшие из них, уже давно перешагнули пределы призывного возраста, – им всем под пятьдесят, если не больше. Они соответствуют нашему поколению 80-х годов. Поэтому поколение символистов войною в общем не тронуто. Гибнет то поколение, которое достигло бы своей литературной зрелости и известности лишь к 30-м годам XX века.

Это поколение будет истреблено, оно уже истреблено европейской войной почти до самого корня.

Подсчет «Bulletin des Écrivains» касается только поэтов, литераторов, критиков, журналистов. Он совсем не касается ни художников кисти, ни художников сцены и музыки. А за ними идет еще молодежь студенческого возраста. Убита уже, например, почти половина учеников «Нормальной школы», которая за последние ¾ века была главным рассадником французских литераторов и ученых.

В то время как такие ежемесячные журналы, как «Revue des Deux Mondes», «Correspondant», «Revue de Paris», «Mercure de France»,[4] стали вновь появляться, начиная с января, ни один из журналов молодой литературы не возобновился: нет ни «Nouvelle Revue Française», ни «Les Marges», ни «Revue critique des idées et des livres».[5] Они не выходят не потому, что война убила их материально, но потому, что все их сотрудники и издатели находятся в траншеях. Одна редакция последнего журнала, одного из наиболее характерных для идеалов

настоящего поколения, насчитывает одиннадцать убитых и восемь раненых.

Это может дать представление о том, какие потери уже понесла Франция. В августе она кинула в огненную печь войны все, что у нее было самого драгоценного. В солдаты пошли все, кто мог служить, и лучшие пали первыми. Эти жертвы не могут сравниться ни с английскими, ни с русскими, ни даже с немецкими.

И в то же время война еще далеко не кончена, жертвы еще далеко не все принесены. Приведенные цифры – это, может быть, только половина того списка, что вырастет к концу войны.

Франция уже потеряла целое литературное поколение, пришедшее на смену символистам. Оставшиеся в живых протянут руку не своим сыновьям и внукам, а только правнукам. Так, в малом размере, между поколениями писателей Второй империи и между символистами было вынуто поколение 70-х годов; так (в большом масштабе) образовалась литературная пустота между концом XVIII века и романтиками, для нас отчасти лишь заслоняемая фигурами Шатобриана и Ж. де Местра.

Настоящее поколение четвертовано и обезглавлено. Говорить о литературе Франции можно, только анализируя списки убитых и раненых.

Поэтому мозг Франции – Париж, отдавший уже самый крепкий сок своих нервов, сжат внутренно в самом себе, как рука с пальцами, побелевшими от напряжения во время мучительной операции.

Жертвы

Париж, июнь 1915 г.

Когда новички приезжают на фронт, опытные солдаты твердо знают, кто из них будет убит: «Есть отмеченные».

Есть солдаты, прошедшие всю кампанию, прошедшие через бойню Шарлеруа, сквозь Марнскую битву, бравшие Мюлуз, дравшиеся на Изере и под Сен-Михиелем[1] – и ни разу не тронутые.

Есть другие, убитые в первый же день прибытия на фронт.

Это два разных человечества.

Солдаты на фронте говорят, что в сутках есть только одна секунда, когда подвергаешься опасности.

В эту секунду совершается выбор между жизнью и смертью.

Все в жизни человека направляется и руководится случаем. Только смерть никогда не бывает случайна. Так же, как и рождение. Это – две неподвижных и заранее данных точки. Все остальное – кратчайшее расстояние между ними.

Мы по свойству нашего сознания не видим конечной точки, но внутренний инстинкт ведет нас к ней кратчайшим путем. Поэтому смерть сразу освещает смысл всей жизни, вскрывает тайную цель, руководившую человеком, но скрытую глубоко под его дневным сознанием.

И в то же время смерть всегда приходит как добровольное решение всего внутреннего существа человека.

Одни идут на войну для того, чтобы умереть за родину, и умирают.

Другие идут для того, чтобы победить, и побеждают. И возвращаются назад в жизнь.

Опытный глаз сразу отмечает тех, кто пришли, чтобы умереть. Они заворожены смертью. Они присматриваются к ее ликам. Они вслушиваются в ее звуки. Они видят трупы, скорбят об убитых. Другие не видят трупов и не вспоминают убитых. Они слишком заняты ежедневным делом войны. Смерть совсем не входит в их расчеты. Поэтому она и не может коснуться их.

Первые же пришли на свидание с нею, и, если даже захотят избежать ее, она настигнет их.

Есть такая мусульманская притча[2]: ангел смерти Азраил в видимом облике проходил в Иерусалиме мимо дворца Соломона.

– Кто этот прекрасный юноша, который так пристально поглядел на меня? – спросил Соломона один из придворных, сидевших на ступенях его трона.

– Это Азраил – ангел смерти.

Тот стал просить Соломона, чтобы он велел духам перенести его в Индию. Соломон приказал, и человек в ту же секунду был перенесен в Индию.

Тогда Азраил пришел к Соломону и сказал:

– Я потому так пристально поглядел на этого человека, что послан был за его душою в Индию и удивился, увидав его в Иерусалиме.

Это ли не кратчайшее расстояние между двумя точками? Не это ли нетерпение любовника, спешащего на свидание?

Эти мысли приходят в голову, когда перечитываешь список 105 поэтов и писателей, убитых на войне.

(В майском списке их было 95, в июньском – их 105, кроме того, 240 убитых учеников École Normale, École des Beaux-Arts, École des Chartes и École Polytechnique.[3] Из университетских кругов убито 1800).

Все, что пока пишется о войне (кроме солдатских писем) в прозе и стихах, – это еще не настоящая поэзия, не художественная литература. Каждый пишущий сейчас не имеет возможности (а быть может, и права) не считаться ни с гражданскими, ни с публицистическими задачами момента. В искусстве война начнет приносить свои плоды только тогда, когда она будет кончена, и еще много лет спустя.

Но уже сейчас существует литература, в которой война нашла свое истинное художественное отображение, глубоко лирическое и объективное, страстное и правдивое. Эта литература была создана до войны. Это – книги тех «ста пяти», что уже встретили смерть на войне.

Поэзия пророчественна по своему существу.

Она выражает не пережитую жизнь, а возможную будущую. Если она не сбивается целиком в жизнь поэта, то только потому и в тех случаях, когда возможность нашла свое полное воплощение в творчестве и для жизни уже ничего не осталось. В мире ничто не повторяется два раза.

Но все, что осталось недосказанным, жизнь досказывает неумолимо.

Поэтому не надо удивляться тому, что в произведениях погибших поэтов мы найдем уже весь пафос и весь трагизм великой войны.

Если б они остались живы, мы встретились бы с ними как со зрелыми художниками только к концу двадцатых годов. Теперь смерть осветила пронзительным светом их первые опыты, отодвинула их в завершенность истории, дала им законченность свершившегося, и в этом озарении их слова, их поэмы проникнуты такой грустью, таким чувством гибели, точно они сложены не ими, а об них, над их распростертыми трупами.

В этом смысле «Prière pour nous autres charnels»* Шарля Пеги, написанная еще в 1912 году, является самой поразительной.

Вот перевод нескольких строк этой длинной литании:

Блаженны павшие за земную землю,
Приявшие смерть в правой войне.
Блаженны умершие торжественною смертью,
Блаженны павшие в великой битве,
Лежащие на земле лицом к Богу,
Блаженны павшие на последней из высот,
Посреди трофеев великих похорон.
Блаженны павшие ради земного града,
Ибо они – плоть Града Господня,
Блаженны приявшие смерть, ибо они вернулись
В первичный прах, в изначальную глину,
Блаженны павшие в правой войне,
Блаженны вызревшие колосья, сжатые хлеба,
Блаженны приявшие смерть, ибо они возвратились
В изначальную персть, в послушную глину.[4]

В поэзии, до сих пор порожденной войной, нет еще ничего равного по патетической силе, по искренности и глубине чувства этой литании о павших на полях сражений.

В нарастающих, бесконечными повторениями одних и тех же слов, строфах Шарля Пеги явно слышатся народные рыдания, «Со святыми упокой» великой панихиды о целом поколении.

Они были написаны за три года до войны. Они были ее предчувствием, ее предвидением. Они могли быть созданы только пророческим духом поэта, заранее обреченного и не сомневающегося в своей гибели.

---

* «Молитва о тех, кто погиб» (*фр.*).

Шарль Пеги был убит на Марне – через три дня после прибытия на фронт[5]; смешался с тою перстью, с тою землей, с тем виноградником, с тем размытым оврагом, которые возлюбил земною любовью в своей исступленной и немыслимой мечте о «кроткой и нищей Франции».

Таким же обреченным собственным своим искусством был Шарль Психари – внук Ренана, написавший за несколько лет до войны роман «Призыв к оружию».[6] Этот роман, в котором психологически дана вся линия настоящей войны, стал тогда же лозунгом и программой для многих групп литературной молодежи.

О психологических путях поколения говорит судьба молодого критика и поэта Жильбера де Жиронд, который принял перед войной пострижение; 2 августа служил свою первую мессу; 3 августа простым солдатом уехал в армию; был произведен в капралы на поле битвы, был именован в приказе по армии, получил военную медаль, а в декабре убит под Ипром пулей в лоб, в то время как молился в траншее над трупом убитого товарища.[7]

Аллен Фурнье, автор романа «Le grand Maulnes»*, так поразившего год назад интонациями своеобразного, очень личного, очень тонкого, трагично безнадежного и в то же время глубоко ясного романтизма и особым даром фантастически просветлять обыденные случаи жизни, исчез в смуте великих битв, затерялся среди миллионов, ушел в смерть, не оставив на земле своего тела.[8]

Убит автор «Дома Глициний» – стихов, посвященных «Ангелу Скорби», – Эмиль Деспакс, который писал:

«В жизни мне осталась одна любовь – без надежды, но такая нежная, что мне сладко чувствовать себя больным»[9]...

Убит Роберт д'Юмьер – поэт, романист, миллионер, директор «Théâtre des Arts» в его лучшую пору, перевоплотивший во французскую речь Киплинговы «Книги Джунглей».[10]

Поэт-пересмешник – Шарль Мюллер, поэт красочной «Ярмарки пейзажей» – Бенуа,[11] Андре Лафон, Луи Сайан, Фернан Дакр, Жеандро, Пьер Жильбер, Лионель де Рие, Жан Л'Ивер, Мишель делла Торре, Ги де Кассаньяк, Пьер Жи-

* «Большой Мольн» (*фр.*).

нисти, Клод Казимир-Перье, Шарль Дюма, Жак Нейраль... Сто пять имен!

Среди них и романисты, и социологи, и критики, и историки, но все и поэты, потому что никто во Франции не вступает в литературу, не выпустив обязательной книжки юношеских стихов.

Многие из этих мне совсем не знакомы, других я знаю по маленьким revues* молодых, других встречал мельком на выставках, в кафе, о других только слышал со слов их товарищей, но знаю, что это целое поколение французского искусства, которое уже погибло.

Из старшего поколения убиты лучший археолог Франции Жозеф Дешлетт, три тома которого, посвященных каменному и бронзовому веку, являются классическим синтезом доисторической археологии.[12] Историк Франсуа Лоранси.

Бельгийский романист Анри Девос умер от ран в немецком госпитале.[13]

Автора рассказов из жизни детей и зверей «La guerre des boutons»** и «De Goupil à Margo», переведенных на русский язык, Луи Перго[14] видели в последний раз тяжело раненным и запутавшимся в проволочных заграждениях. Есть лишь слабая надежда, что немцы подобрали его.

Самый оригинальный и определившийся поэт молодого поколения Ги-Шарль Крос, которого покойный Иннокентий Феодорович Анненский ставил так высоко, что называл его в числе своих учителей стиха,[15] находится в немецком плену.

Жан Варьо – автор «Les hasards de la guerre»***, романа, параллельного роману Психари, посвященного Альзасу и теперешней войне,[16] – лежит в тулузском госпитале с оторванной кистью правой руки.

И о них можно только радоваться, потому что они останутся живы...

... Мать! вот дети твои, бившиеся так много.
Ты видишь: они лежат поверженные между народами.
Да успокоит Господь их мятежные души
И сердца, полные печали и сомнений...[17]

---

* журналам (*фр.*).
** «Пуговичная война» (*фр.*).
*** «Военные происшествия» (*фр.*).

Верхарн. <II>
«La Belgique sanglante»

I

Пророчественность вовсе не исключительное и не редкое свойство духа. Она принадлежит к обычным качествам творческой мечты. Поэтому она свойственна вообще поэзии и поэтам.

Это не значит, что все написанное поэтами должно осуществиться. Оно говорит только о том, что жизнь со временем вступит в ту полосу, где подобные переживания станут возможными.

Поэтому в жизни поэтов повторяется судьба пророков: в эпохи глубокого исторического затишья они исступленно кричат о бедах и ужасах; когда же земля потрясена грозой и с неба льет серный дождь, их уста немеют. Но, пророчествуя о будущем, они сами не знают, что пророчествуют, потому что их души подобны раковинам, лабиринты которых гудят звуками, приходящими неизвестно из каких времен.

Почему в годы спокойного расцвета и благоденствия Бельгии в душе Верхарна звучали топоты апокалиптических конниц, разверзались бездны, текли кровавые реки, рушились небеса?

Почему в те годы чудились ему в глубине трагических закатов «великие черные катафалки, в которых покоятся не тела победителей с наглыми глазами, а побежденные, чьи сердца переполнены теплом печали, а руки, как безумные ветви, всегда были простерты к далям мечты»?[1]

Он видит «вечера, распятые на сводах небосклона», «черные Голгофы в свитках пламени», «источники чистых вод, которые кровавятся червонными струями»...[2]

Эти пророческие видения посещали его в годы юности, когда он писал: «Черные факелы», «Вечера», «Призрачные веси», «Города-осминоги».[3]

Но по мере того, как талант его уравновешивался, он сам старел (а великие катастрофы реальной жизни созревали и надвигались), дух его успокаивался, прояснялся, и от

пророческих воплей и проклятий он переходил к благословению всего сущего. За несколько месяцев до начала войны он в своих лекциях в России говорил о чудесной перемене, совершившейся в его творчестве.

Вероятно, пророчественность подобна дальнозоркости: она различает только далекое и не видит близкого.

По мере того, как приближается момент катастрофы, провидец слепнет. Для Верхарна, апокалиптического провидца тех диаболических и стихийных сил, которые скрывались за формами европейской жизни и клокотали в черных сердцах машин, европейская война, ими же подготовленная, была полной неожиданностью.

II

В книге «Окровавленная Бельгия» нет ни одной пророческой молнии, нет и благословляющего оптимизма стареющего поэта.

«Тот, кто написал эту книгу, в которой он не хочет скрывать своей ненависти, был некогда мирным человеком, — говорит Верхарн в предисловии. — Он удивлялся многим народам. Некоторые он любил. Среди них была Германия. Не была ли она самой плодоносной, самой трудолюбивой, зачинательной, смелой и размеренной из всех? Не давала ли она посещавшим ее ощущение безопасности в силе? Не заглядывала ли она в будущее глазами более острыми, более горящими, чем другие?

Настала война.

Германия явилась другой мгновенно. Сила ее стала несправедливой, свирепой, подлой. В ней не осталось гордости иной, чем гордость размеренного самовластия. Она стала бичом, от которого надо защищаться для того, чтобы самая жизнь человеческая не изникла на земле.

Написавший эту книгу не знал разочарования более великого, более внезапного. Оно поразило его так, что он перестал себя чувствовать прежним человеком.

А так как в том состоянии гнева, в котором он живет сейчас, его сознание кажется ему как бы замутненным, то он

с глубоким волнением посвящает эти страницы тому человеку, которым он был когда-то».[4]

Эти слова – единственная связь между Верхарном-пророком, Верхарном-поэтом и Верхарном – гражданином «окровавленной Бельгии», который подымает свой голос, не одинокий на этот раз, а голос множеств, для того, чтобы сказать: ненавижу... «Инстинкт национальности диктует нам отныне один долг – ненависть. Только любовью и ненавистью народы совершают великие деяния. Германия не оставила нам выбора между любовью и ненавистью».[5]

«Поскольку человеческое чувство может быть вечным, она будет вечной. Мы все будем, как тот крестьянин, который мне сказал вечером между Коксидом и Дюнкерком: “Когда я буду помирать, хочу, чтобы самая последняя сила, что останется во мне, была проклятием и ненавистью к немцам”. А на слова мои, что такие чувства не подобают христианину, он ответил: “Тем хуже!”»[6]

III

Срывающимся голосом перечисляет он права Фландрии на независимость, исторические заслуги ее перед европейской культурой и искусством, родовые титулы и духовные подвиги народа.[7]

«Они вызвали наше правительство в заднюю комнату и произнесли только одно слово: сколько? И ожидали, что им ответят тотчас же: тридцать серебреников!»[8]

Поэт патетических метафор забывает метафоры ради фактов и пафос ради сарказма.

«По германскому военному обычаю дело стариков идти перед солдатами, когда их посылают в огонь. Ежели старик отобран в заложники, то по германскому военному обычаю хорошо у него на глазах перебить его сыновей. Если старики взяты в плен в большом количестве, то германский военный обычай выстроить их в ряд, заставить их вырыть длинный ров и расстреливать их так, чтобы они сами туда валились сразу. Если старик – священник или монах, то германский

военный обычай советует его раньше оскопить, а потом повесить. Что же касается до женщин, то германский военный обычай для начала рекомендует изнасилование. Затем, когда муж, брат, сын уже казнены, им дают заступ в руку и приказывают рыть могилы для мертвых...»[9]

Из бельгийских поэтов, пишущих на французском языке, – Верхарн был наиболее проникнут германским духом. Это его делало необычайным и особенно близким в Германии и России.

Германский дух, сложный, глубокий и темный, становится ясным и прозрачным, вправленный в четкие и пластические формы французской речи; а в текучей струистости французского стиха сверкали мглистые и металлические отливы германских руд. Верхарн в поэзии был единственным и неповторимым слиянием латинства и германства, слиянием органическим, целостным, совершенным.

Тем страшнее и катастрофичнее его личная драма, вызванная войной.

Это не только разочарование в культуре, которую он считал высокой, это – родителеборство, бунт против своей крови, ненависть к породившему.

Среди книг, вызванных войной, «Окровавленная Бельгия» останется одной из самых замечательных: не по мыслям, не по взглядам, не по фактам, в ней изложенным, но как единственное по силе свидетельство о великом расколе европейского духа.

Гробница поэта

I

В Париже образовался комитет для постановки памятника в честь всех поэтов, погибших на войне. Памятник будет называться «Le tombeau du Poète».* Автор его – Жозе де Шармуа...

* «Гробница поэта» (*фр.*).

Читая в газетах эту заметку, я был глубоко обрадован, потому что знал, что все, что выйдет из-под резца де Шармуа, будет грандиозно и патетично, и совсем не подозревал того, что самого Шармуа уже нет в живых и дело идет о памятнике, законченном им перед самою смертью.

Жозе де Шармуа умер в ноябре 1914 года[1] от чахотки, и за шумом военных событий его смерть прошла незамеченной.

Между тем в лице Шармуа ушел большой мастер, имя которого рядом с именами Родена, Майоля, Бурделя будет воззывать сложное лицо скульптуры нашей эпохи.

Сейчас имя его мало кто знает. Он не любил подымать шуму вокруг себя и, работая над произведениями громоздкими и сложными, далеко не каждый год появлялся в салонах, давая себя забыть большой публике.

Впрочем, одно из его произведений – самое первое, известно очень многим и, вероятно, известнее, чем он сам. Это – памятник Бодлэра на Монпарнасском кладбище.[2] Мне приходилось встречать людей, любящих этот памятник и никогда не слыхавших имени автора.

Может, в этом произведении его и есть юношеские недостатки, но все же это один из тех редких памятников нашего времени, за который Парижу не придется краснеть в будущие столетия.

Гиератически застывшее, как мумия, плотно обернутое узкими бантами, тело Бодлэра лежит на низкой, ровной плите. В изголовьи его, опираясь локтями на консоль с плоским барельефом летучей мыши, подперев сжатыми кистями рук острый подбородок, высоко поверх трупа глядит гений.

Как ни выразительна старческая голова мертвого Бодлэра, но смысл памятника скрыт в пронзительной сосредоточенности этого взгляда. В нем художнику, действительно, удалось пластически выявить лик бодлэровского демонизма.

Я узнал Шармуа еще в ту эпоху, когада он работал над памятником Бодлэра. Незадолго до этого он приехал в Париж со своей родины – одного из тропических островов – старых французских колоний – Бурбона или Мориса:[3] оттуда, откуда был родом и Леконт де Лиль, с которым у Шармуа была ка-

кая-то конгениальность, в холодно сдержанной страстности формы и в патетическом пессимизме мысли.

Фигурой (и летами) Шармуа был совсем юноша, почти мальчик.

Но голова его поражала и останавливала строгой красотой. Очень высокий лоб, темные глаза, стрельчатые брови, тонкий изгиб рта были отмечены печатью гениальности. Его облик напоминал несколько лицо юного, еще безбородого Гюго, но все линии были изящнее, чище, прекраснее.

В его искусстве не было ничего мелкого, случайного, преходящего. Он мечтал только о монументальном и патетическом.

Гробницу Бодлэра мне пришлось видеть во всех стадиях ее работы – и в глине, и в гипсе, и в камне, и в менявшихся вариантах ее. И окончательный ее облик не лучший из ее вариантов.

Труп Бодлэра первоначально был задуман в том стиле, как изображали умерших скульпторы французского Возрождения, еще не отошедшие от средневековых традиций. Шармуа изобразил его обнаженным, таким, как Жан Гужон кинул герцога де Брезе у ног Дианы де Пуатье на гробнице Руанского собора.[4]

Этот Бодлэр был глубже и трагичнее теперешнего. Но по настоянию «комитета», заказавшего памятник, Шармуа пришлось закутать его повязками.

II

Недавно я проходил мимо этого памятника. Я не видал его много лет. Он потерял за эти годы пряность «нового дерзания», он стал могильным надгробием среди других надгробий и этим вошел органически не только в Монпарнасское кладбище, но и во всю преемственность французской скульптуры.

Камень покрылся патиной дождя и пыли, плесень зазеленела в складках повязок, лицо гения почернело от влажных подтеков, темный плющ, перебросившись с соседней стены, впился с боков в пористый камень.

Было странно вспоминать, что в свое время Шармуа упрекали за то, что лицо Гения слишком портретно похоже на актера де Макса, для него позировавшего. Теперь в этом его никто не упрекнет: глазные впадины камня расширились от черных пятен сырости и глядят взглядом сверхчеловеческим, а живой де Макс постарел за эти годы в другую сторону: его глаза стали тусклыми гляделками, а лицо стало манерно и обрюзгло в своей остроте.

Сейчас памятник в целом неразделим с могилою Бодлэра и кажется вполне достойным ее. А это уже очень много.

Большинство последующих работ Шармуа были уже им намечены тогда же. В одном углу мастерской виднелось скривленное иронической гримасой лицо Сен-Бёва,[5] в других подымались колоссальные женские фигуры для гробницы Корнеля.[6]

Лет пять тому назад в Осеннем салоне был выставлен его памятник Бетховену.[7] Он совсем не напоминал клингеровское пресс-папье с Бетховеном из белого мрамора.[8] Это была доисторическая, этрусская гробница, точно высеченная циклопами из целой скалы. В обширной ротонде Большого Дворца искусств среди гипсовых и бронзовых гнусностей она скандализировала неимоверной тяжестью, стихийной силой и первобытной простотой линий. Подымались голоса, требовавшие, чтобы она была поставлена на одной из площадей Парижа. Но отцы города, безнадежно влюбленные только в кукольную скульптуру, не могли найти для нее места.

Мысль Шармуа всегда была прикована только к гробницам. Казалось, ничего другого он не видел и не знал в искусстве. Если ему случалось делать отдельные фигуры, головы — они неизменно становились потом аккордами похоронного марша, входили органическими частями в новую патетическую симфонию, означенную именем одного из героев человеческого духа.

Я вспоминаю теперь, что лет десять тому назад Шармуа показывал мне небольшую модель, которую он назвал сперва гробницей Эдгара По.

Но на действительной могиле Эдгара По воздвигнуто прекраснейшее надгробие, которое когда-либо украшало

могилу поэта, памятник, воистину вдохновенный и единственный, который мог быть его достоин: вместо плиты его могилу прикрывает большой аэролит.[9] Кусок металла, упавший на землю из междузвездных пространств, осколок разбитой планеты – не есть ли это единственное равноценное, чем земля могла отметить гроб безумного Эдгара?[10]

Вероятно, зная это, Шармуа не назвал свой новый погребальный марш именем Эдгара По, а дал ему имя «Гробницы поэта».

Над нею он работал последние годы своей жизни и закончил незадолго до смертельной своей болезни.

Это и есть тот памятник, который будет воздвигнут в честь поэтов, павших на великой войне.

Я не видал этого памятника в его окончательном воплощении, но вот каким он остался у меня в памяти по первоначальному эскизу.

Посреди очень широкого и совершенно плоского пространства, навзничь, с головой, запрокинутой назад, брошен обнаженный труп поэта. (Здесь Шармуа вернулся к неосуществленному в «Бодлэре» замыслу – возродить могильную традицию XV века). Кругом него с трех сторон, тремя стенами, развертывая длинные, тяжелые и влажные полотна, встают огромные фигуры гениев.

Пафос композиции лежит в этом контрасте – малого человеческого тела, трагически изваянного резцом Смерти, лежащего посреди широкого, пустого пространства, и этими нечеловечески громадными фигурами, которые издали обступили его.

Не знаю, как осуществил Шармуа этот эскиз, но думается, что это будет достойный Реквием над братской могилой целого поколения поэтов, сметенных этой войной.

Как во всех истинных символах, смысл его проникает глубже первичного замысла.

Не является ли этот памятник истинным образом человека отходящей эпохи, поверженного на полях старых европейских битв, отданного во власть им самим призванных к бытию демонов и безвыходно обступивших его?

Здесь, как и всегда, искусство было пророчественным. Шармуа работал над памятником своему поколению, ничего не зная о судьбе, которая ожидает его, и, конечно, многие из погибших теперь видели и восторгались этим памятником, не подозревая, что стоят перед собственной своей гробницей. И теперь из-за гроба он венчает умерших.

Маленькие недосмотры

Равнодушные и тяжкие жернова войны продолжают перемалывать лучший цвет Франции, семена ее уже невозможного, уже погибшего будущего.

В августе список убитых писателей нес 132 имени, в сентябре он возрос до полутораста.

Уже несколько месяцев назад, когда это число далеко не было так громадно, Реми де Гурмон писал:

«С самого начала культурной истории человечества ни одно литературное поколение не было постигнуто подобной судьбой... Но те, которых я оплакиваю, не поименованы в этих списках. Это – те поэты, писатели, художники, мысль которых была цветком, едва распустившимся, те, кого смерть скосила раньше, чем они были замечены, быть может, даже сами собою. Целые поколения жили и страдали в неизвестности, тайно мечтая о том, в ком им удастся расцвести однажды, и вот он сражен в момент, когда жизнь только раскрывалась перед ним. "Salvete flores martyrum!"*».[1] <...>**

Полное равенство всех граждан перед воинскою повинностью, проведенное прямолинейно и последовательно, совершенно преобразило внутренний состав французской армии. Изменился вес и ценность единиц, ее составляющих, так как наравне с обычным мускульным материалом она приняла в себя все самое драгоценное из духовных и творче-

* «Приветствую вас, цветы мученичества!» (*лат*).

** *Цензурой изъяты 4 строки газетного текста.*

ских сил народа, но ее дух, дисциплина, традиции остались те же, что и были. <...>*

Есть патетические моменты бытия, когда можно священные сосуды и колокола ценить лишь на вес их металла, а статуи и памятники употреблять как материал для баррикад, но эти мгновения не могут быть ни правилом, ни законом.

Полезность молодого поэта в общественном строе не может быть учтена никаким способом. Но духовная ценность этих семян будущего, этого цветения мечты всей расы, этого голоса отшедших поколений бесконечно велика и священна.

Никто из призываемых на службу не может сказать сам про себя: должен уклониться, потому что моя жизнь слишком ценна: этим он только безвозвратно обесценит и себя, и свое творчество. <...>** Сейчас моральное требование обязательного и официального оптимизма заставляет умалчивать о слишком многом, но и отдельно проскальзывающие в прессе указания говорят слишком красноречиво.

Если эти примеры не так трагичны, как 150 убитых поэтов и литераторов, то они отмечены печатью глубокой иронии судьбы, любящей подчеркивать несоответствия.

«Я знаю профессора одного из провинциальных лицеев, – сообщает Реми де Гурмон, – близорукого, но сильного и крепкого. Мобилизованный с первого дня, он был назначен на должность могильщика, и с тех пор меланхолично и бесславно он роет могилы в тылу французской армии. Я хотел было назвать его судьбу шекспировской, вспомнив беседу Гамлета с могильщиками... но это скорее из Скаррона или Лукиана... Уже совершенно лукиановская судьба постигла другого запасного, известного литератора.

Ему была назначена должность жарильщика кофе: он вертит ручку жаровни посреди клубов ароматного дыма. Первые дни это было забавно. Он думал о Филиппе Македонском, ставшем в Аиде башмачником. Потом его специальность стала ему невыносимой: он заболел, чуть не умер...»[2]

В том, что напряжение всех сил страны в минуту смертельной опасности сказалось в перемещении профессора с

* *Цензурой изъяты 3 строки газетного текста.*

** *Цензурой изъяты 4 строки газетного текста.*

кафедры на должность гробокопателя, а писателю дали вертеть ручку кофейной жаровни, можно еще, пожалуй, видеть ядовитый сарказм.

Но ирония становится менее безобидной, когда узнаешь о физиках, химиках, врачах (т. е. о людях таких специальностей, которые могли бы быть непосредственно применены к военному делу), служащих в армии санитарами-носильщиками.

Известный химик Сабатье (получивший Нобелевскую премию) в начале войны предложил военному министерству свою лабораторию и свой труд для выработки недостающих армии химических веществ и препаратов. В течение шести месяцев он не имел ответа, а после вторичного письма получил предложение прислать свои условия и цены: его приняли в министерстве за коммерческого предпринимателя.

Вот еще иронический факт, сообщаемый «Cris de Paris»[3]:

«В санитарных отрядах арьергарда компетентность врачей учитывается соответственно их чину. На днях в одном из госпиталей возникло разногласие. Бравый сельский врач, мобилизованный как старший врач в чине подполковника, хотел оперировать больного. Его подчиненный (помощник врача в чине лейтенанта), профессор хирургии одного из медицинских факультетов, заявил ему, что он специалист по этим болезням и ручается, что всякая операция будет иметь роковой исход. Спор был перенесен на компетенцию начальника врачебного отдела данной области. Тот высказался в том смысле, что мнению начальствующего должно быть всегда отдано предпочтение. Больной был оперирован и умер».

Такого рода веселенькие анекдотики только контрабандой проникают пока в печать, но можно предположить, что действительность кишит ими <...>*

Если мы вправе предположить, что в Германии, с ее тщательно обдуманной организацией, химики, физики, врачи и хирурги находятся на соответствующих их знанию местах, то мы знаем, что своих ученых, поэтов, литераторов она

* *Цензурой изъяты 3 строки газетного текста.*

точно так же употребляет как пушечное мясо в траншеях и атаках, не считаясь ни с их человеческой, ни национальной ценностью.

Эти явления в настоящую войну являются вовсе не следствием небрежности той или иной страны, следствием ее административной неподготовленности, это – признаки переходного состояния всей европейской культуры.

Старые формы войны приходят к концу и заменяются совершенно новыми. Между тем организм армии весь проникнут и живет старыми традиционными процессами, распределяет силы, упражняет свои органы, дрессирует своих солдат согласно старым, <...>* традициям.

Перед войной, когда были в моде споры о кризисе театра, любили цитировать фразу кого-то из известных режиссеров:

«Неужели нельзя заменить актера каким-нибудь более подходящим материалом?»...

С еще большим правом эти слова могут быть повторены теперь: неужели нельзя заменить солдата более подходящим материалом?

Если уже в XVII веке изобретались автоматы, которые могли самостоятельно сыграть партию в шахматы, то страшно и необъяснимо, как для солдата, <...>** до сих пор не изобретено никакого подходящего и удовлетворительного механизма. <...>***

Но сейчас в органической эволюции войны совершается именно этот процесс – замены человека машиной.

Всюду, где возможно, она ставит на место человека машину. И *нечеловеческая* жестокость ее объясняется тем, что человек перестал быть мишенью – разрушительные силы направлены на машины, на промышленность, на органы государственного сообщения, обмена и производства. Человек во всем этом только пережиток старых военных традиций. (На восточном театре войны, конечно, иное дело, – он гораздо более связан с предшествующей эпохой войны.)

* *Цензурой изъята половина строки газетного текста.*

** *Цензурой изъято около 4 строк газетного текста.*

*** *Цензурой изъяты 4 строки газетного текста.*

Присутствие солдата, как такового, в больших массах, создает только благоприятные возможности для его истребления. Настоящую войну, по существу, ведут механики, машинисты, шофферы; т. е. специалисты, состоящие при машинах (и называемые еще по старым традициям артиллеристами), те, без ближайшего воздействия которых наши еще несовершенные машины пока не могут действовать.

По всем данным настоящей войны, мы вправе себе представить следующий этап войны как борьбу исключительно машин с машинами, руководимых своими машинистами только издали. Артиллерийские дуэли без участия инфантерии уже являются прообразами этой войны. Тогда в сражениях почти не будет человеческих потерь.

Но это не сделает войну более гуманной. Наоборот: все истребительные силы ее будут направлены именно против мирного, промышленного населения, которое будет истребляться так же систематично и спокойно, и бесчеловечно, <...>*

Некоторую аналогию этого возможного будущего войны представляет итальянский XVI век: самый жестокий и кровавый из всех веков ее частной жизни и в то же время в итоге больших сражений дававший какой-нибудь десяток убитых.

Это открывает перед Европой весьма безотрадные исторические перспективы, <...>**

Последний смотр

Париж

I

Сашá Гитри – один из самых увлекательных парижских забавников. Антуан ожидает от него возрождения французского театра. Если б его темперамент и ловкость можно было сплавить с едкостью Куртелина, то Париж увидел бы нового Мольера.

* *Цензурой изъяты 3 строки газетного текста.*

** *Цензурой изъяты 2 строки газетного текста.*

Несмотря на войну, С. Гитри продолжает забавлять Париж, искусно лавируя между национальным трауром и неискоренимой радостью жизни.

На этот раз он показывал фильмы, им снятые, и давал им пояснения.

Эта «conférence»* называлась «Ceuxe de chez nous»**.

Он объехал с синематографом великих людей французского искусства и снял их в интимной обстановке и за работой.[1]

Никто не мог бы сделать этого лучше его. Он не только любезный парижанам артист и драматург, – он и сын Люсьена Гитри, и эти ветераны французского искусства – старые друзья его отца, знавшие его с детства: Сара Бернар говорит ему «ты»...

Все это, конечно, я знаю из его лекции, которая вовсе не лекция, а остроумная болтовня, делающая зрителя из толпы соучастником разглашаемых интимных подробностей жизни, не совершая при этом нескромности, без грубости интервьюера и без навязчивости фотографа.

Этот вечер мог бы показаться блестящим даже и не в «сезон» Великой войны. Но как С. Гитри ни был остроумен в своих характеристиках и изобретателен в неожиданных выдумках, но после этого вечера я выходил из театра глубоко потрясенный виденным.

На световом экране прошли в своей обстановке и в своих жестах Анатоль Франс и Октав Мирбо, Клод Моне и Роден, Ренуар и Дегаз, Ростан и Сара Бернар... представители того искусства, которое сейчас для всего мира представляет знамя, победный панаш[2] Франции в области чувства и мысли. Их имена покрывают собою кипящий горн творчества Парижа, ими будет обозначаться век искусства, предшествовавшего Великой войне.

Трагизм этого последнего смотра был в том, что они уже не современники, что они уже прошлое.

---

* Выступление (*фр.*).

** «Те из нас» (*фр.*).

Между тем, еще каких-нибудь пятнадцать лет назад, когда я еще внове кинулся в художественную жизнь Парижа, они были еще его будущим, за их признание еще ломались копья, их права и титулы еще надо было доказывать.

За эти годы они успели достичь зенита признания и стать мишенью новой реакции искусства.

Но они оставались современниками по преимуществу, и только теперь сквозь милую и забавную болтовню С. Гитри вдруг оказались отдаленными предками.

Никогда еще не думалось о том, что почти все они уже вступили в восьмой десяток, а некоторые, как Ренуар, даже миновали его, что признание их значения так запоздало, что полтора года войны сделало их такими дряхлыми, что достаточно одного толчка судьбы или случайного сквозняка, чтобы погасить творческое пламя, в них тлеющее.

II

Анатоля Франса я не видал лет шесть.

Тогда его длинное, костлявое, с долгим скривленным носом, удлиненное еще узкой бородой лицо напоминало благородного и мудрого Дон-Кихота, исцелившегося от безумия действительности и вполне познавшего превосходство мира идеального, заключенного в книгах, над миром земных реальностей, всегда неполным и не завершенным.

А лицо Мирбо в ту эпоху поражало мощным строением челюстей боевого бульдога и усталым равнодушием стальных глаз.[3]

Война, как тяжелая болезнь, проработала эти маски усталого бульдога и успокоенного Дон-Кихота, она иссушила их кости, сморщила и опрозрачила кожу, положила на них черты преждевременной дряхлости.

Но Ренуар и Дегаз выглядят еще старше, еще дряхлее.

Им в течение жизни больше удавалось скрывать свои лица и проходить незамеченными в толпе «Всего Парижа». Их черты не были зафиксированы ни афишами, ни карикатурами.

Даже в искусстве Ренуар выявился во весь свой рост великого мастера так недавно, каких-нибудь восемь лет назад, после своей ретроспективной выставки, устроенной Осенним салоном.

Восемьдесят лет усталости от напряженной работы чувствуются в каждой черте этого беспомощного старца, сидящего перед мольбертом в глубоком кресле. В его онемевшие руки со склеротическими жилами, с пальцами, скрюченными от ревматизмов, чужая рука вставляет кисть, чужая рука выжимает ему на палитру краски, и он, кидая из-под прикрытых тусклой плевой глаз проницающие взгляды старой хищной птицы, все-таки не прекращает работы, перенося на холст дрожащей рукой шелковистые, лоснящиеся и жемчужные отливы плодов и человеческого тела.

Дегаз такой же дряхлый, но еще способный передвигаться, пойманный безжалостным филином на улице близ своего дома, озирающийся, как затравленный зверь, производит не менее трагическое впечатление.

Только Роден и Клод Моне, похожие друг на друга своими мощными, атлетическим фигурами, как два дубовых ствола, поросших седым мохом, бодро выдерживают натиск лет и событий. Их не так-то легко сбить с ног.

Но самое болезненное и жуткое впечатление оставляет Сара Бернар.

Во время войны ей, благодаря давно запущенной болезни, пришлось отнять ногу. Бесстрашная, она не только согласилась на эту операцию, но три месяца спустя снова выступила на сцене.

Но здесь, вне огней рампы, на садовой скамейке, еще не оправившаяся от операции, кутающаяся в длинное покрывало, напоминающее саван, она невольно вызывает в памяти александрийскую куртизанку Левконойю, умершую две тысячи лет назад, мумия которой, улыбаясь мертвыми золотыми глазами, лежит под зеркальной витриной музея Гимє.[4] Это – то же бессмертие плоти, та же женственная элегантность скелета и нежно-пергаментная кожа, плотной лайковой перчаткой обтянувшая иссохшие кости черепа и вечной улыбкой обнажившая зубы.

Нет, веселый парижский забавник показал в этот вечер страшное зрелище умирающей Франции.

В то время как смерть косит молодое поколение ее на фронте (по декабрьскому бюллетеню число убитых писателей достигло 205), старики не могут пережить духовной пустоты, созданной войной.

С начала войны умерли: Жюль Лемэтр, граф де Мен, Поль Эрвье, Реми де Гурмон, «Гомер насекомых» – Фабр и поэт Стюарт Мерилль. Они умерли не на войне, но из-за войны, благодаря войне.

Рашильд недавно очень верно писала по поводу смерти Реми де Гурмона:[5]

«Смерть убивает не только лезвием своей косы. Машинальным движением своего костяного локтя она опрокидывает и тех, кто и не стоит непосредственно на ее дороге. Это «отбой» войны. Он сбивает с ног тех, кто, будучи осужден на бездействие, живет напряжением всех нервов тем, что вершится на полях сражений».

Фильм, показанный Сашá Гитри, действительно казался последним смотром французского искусства. Эти «старцы», которые еще так недавно были последним трепетом современности, скользили полу-тенями, полу-призраками по белому экрану, и было ясно, что одного неловкого движения Великого Скелета довольно, чтобы погасить тлеющую в них жизнь, и невольно вставал вопрос:

За кем очередь?

Русский балет

Известие о том, что Дягилев, проездом в Америку, даст в Париже один балетный спектакль,[1] произвело вначале почти скандал.

Русский балет – «Grande saison russe»*, во время войны – может ли это быть совместимо с национальным трауром? – вот вопрос, который задавался со всех сторон.

* «Большой русский сезон» (*фр.*).

Но национальный траур имеет свои пределы.

Траур прекрасен, когда он возникает внезапно, как патетический жест толпы над трупами павших.

Но это мгновение.

«Будь правдив во мгновении, потому что правда, которая длится, становится ложью».

Когда война тянется годы, когда фабрика войны превращает смерть в ходовой рыночный товар, замедленный жест отчаяния превращается в застывшую театральную позу.

Этой зимой «национальный траур» сводится к тому, что вместо настоящего, хорошего искусства питаются его подделками и суррогатами.

Театры вместо новых пьес ставят старые, заигранные, залежавшиеся: «для солдат в отпуску».

Страстные театралы вместо театра уходят в «синема» смотреть «Тайны Нью-Иорка».[2]

Остроумные журналисты, ради траура, пишут патриотические пошлости.

Талантливые писатели ради траура отказываются от индивидуальности чувства и самостоятельности мысли и налагают на себя эпитимью – писать ежедневно банальности.

Газеты вместо правды ради траура самоотверженно лгут.

Увы, народный траур, который длится слишком долго, становится лицемерием.

А это – добродетель, в которой многогреховный Париж был до сих пор грешен менее всего.

Город, который на месте разрушенной Бастилии поставил столб с надписью: «Ici on dansent»*, чаще плясал карманьолу[3] над могилами своих детей, чем плакал.

Что ж? У каждого свои жесты для выражения глубокого чувства, и танец над могилой, пьяная тризна на похоронах не менее патетичны, чем женская фигура в глубоком трауре, в классической позе застывшая над погребальной урной.

Наполеон, который прекрасно знал психологию парижан, во время своих многолетних войн всегда заботился о

---

* «Здесь танцуют» (*фр.*).

том, чтобы парижане как можно меньше помнили, что ведется война.

Он никогда не забывал развлекать их и из отдаленных столиц Европы диктовал программы парижских увеселений и зрелищ.

Поэтому Дягилеву нетрудно было убедить парижан в том, что спектакль русского балета вовсе не нарушает национального траура.

Для этого достаточно было дать этот спектакль в пользу английского Красного Креста и превратить его из вечернего представления в утренник.

Этих незначительных уступок было довольно, чтобы ложи в последние дни продавались по две тысячи франков, а кресла партера поднялись до нескольких сот.

Успех балета был полный, хотя, конечно, по условиям военного времени Дягилев не мог дать всего того, чем блистали «большие русские сезоны» прошлых лет.

Прежде всего не было протагонистов. Нижинский в плену в Австрии.[4]

В Париже по этому поводу ходят легенды, что русское правительство хотело его выкупить, но что австрийцы потребовали за него трех австрийских генералов.

Впрочем, то же самое говорят и про Моисси, находящегося в русском плену,[5] а самые осведомленные удивляются, почему же в таком случае их не обменяют друг на друга.

Конечно, ни Маклецова не могла заменить Карсавину, ни талантливый Мясин – Нижинского.

Но тем сильнее чувствовалась общая массовая красота зрелища.

За полтора года войны глаз изголодался по краскам, по картинам, по музеям, по декорациям, по пышности и позолоте жизни.

Ему опостылели все эти нейтральные и защитные тона, от буро-песочного хакки до пепельного «bleu-horizon»*.

Большая часть программы была известна уже парижской публике.

---

* Голубой цвет (*фр.*).

Но Бакст дал новые декорации к «Шехеразаде», сделал их менее романтическими, менее «турецкими», но более реальными, скорее «персидскими», усилив и зелено-изумрудную и красную гамму.

К «Pas des deux»* он дал киноварно-оранжевый банановый лес на фоне индиговых морских и горных далей.

Но Бакст в Париже становится жертвой собственной своей популярности.

От русских балетов привыкли ждать каждый раз совершенно нового, ошеломляющего, покоряющего, экзотически-пряного.

Между тем Бакст успел уже создать в Париже целую плеяду блестящих подражателей: он создал моду, школу, вкус. Издавались десятки альбомов и журналов, навеянных Бакстом; он вошел в плоть и кровь Парижа, канунного великой войне; в известном смысле он стал представителем одной стороны парижского вкуса, и поэтому совершенно несправедливо было бы требовать от него, чтобы он, дав все это, давал бы каждый раз еще нечто невиданное и неслыханное.

Невиданное и неслыханное на этот раз давал Ларионов.[6]

Ставил он балет из «Снегурочки» под названием «Полуночное солнце»[7] («Soleil de Nuit»).

Лимонно-желтый пол, ультрамаринно-синяя, без рисунка задняя занавесь, хоровод ало-малиновых и лучистых солнечных морд над сценой, красная и зеленая боковые кулисы с пряничными елками и посреди этого – кукольные бабы в бумажных, из золота, фольги и финифти, кокошниках, в кумачных и кубовых и всяких других сарафанах с полосами и разводами, двигающиеся рядами, точно на деревянных жердочках, – этот балет мог ошеломить, «ушибить» любое эстетическое чувство.

«Гениальный салат», – недоуменно, но с уважением бормотали критики.

Но личность Ларионова поразила парижан не менее, чем его искусство.

* Па-де-де (*фр.*).

Он становится легендарным.

Журналы воспроизводят его французские фразы; например, его беседу с привратником Большой Оперы, не пропускавшим его на сцену, которому Ларионов объяснял:

«Moi – décorateur... Moi – pas Bakst... Moi – “Soleil de Nuit”... Moi – fait tout cela»*.

Гийом Аполлинер в таких словах описывает Ларионова:[8]

– Это – гигант, одаренный изрядной мускульной силой: боши кое-что могут порассказать про нее; маленькие его глазки постоянно настороже, а профиль его удачно может быть изображен тупым углом. У него вид одного из тех солдат, что бывают наказаны беспрерывно все время своей службы и уже не огорчаются этими пустяками.

По военным рассказам Куртелина можно составить очень верный образ Ларионова. Зная по-французски только две фразы: «C’est bon»** и «C’est mauvais»***, он их так удачно тонирует, что не только может ими объясниться при деловых сношениях, но даже выражать свои художественные, весьма верные, часто неожиданные мнения о картинах и даже о людях. Простота его обращения ему быстро приобрела популярность среди художественных племен Монпарнаса...

Затем Г. Аполлинер не без изумления рассказывает, как Ларионов, собираясь ехать в Бретань, показывал ему якоря, татуированные на ягодицах, в память первой своей поездки к морю.

А затем пускается в повествование таких интимных эпизодов его биографии, какие до сих пор рассказывались только о легендарных полководцах, вроде Мальбрука...[9]

Любопытно, что это пишется не в каком-нибудь бульварном листке, а в серьезном и строгом «Mercure de France» и <в> зиму «национального траура».

---

* «Я – декоратор... Я – не Бакст... Я – “Полуночное солнце”... Я – делал все это» (***неправильно фр.***).

** «Это хорошо» (***фр.***).

*** «Это плохо» (***фр.***).

Явно, что Ларионов глубоко поразил воображение парижан, и, если бы не война, то быть бы ему настоящим героем дня.

Впрочем, это не уйдет, так как он готовит постановку нового балета к тому циклу, который Дягилев будет показывать Парижу, вероятно, уже после окончания войны.

Цеппелины над Парижем

Этот сон я видел очень давно – на границе отрочества, лет двадцать пять назад, когда не только о цеппелинах, но и об авиации вообще не было еще речи.

Я был в огромном, многоэтажном серо-каменном городе, имени которого не знал. Город был безлюден и цепенел в молчании и ужасе. Какое-то неведомое бедствие витало над ним. В чем заключалась грозящая беда, никто не знал, но все прятались, таились, боялись показываться на улицы.

Вместе с несколькими мне неизвестными людьми я скрывался на чердаках огромных пустых домов. Мы перебирались по крышам среди каменных лабиринтов с одного дома на другой, прятались за трубами, укрывались в слуховые окошки.

Помню, как я услыхал глухой гуд раздвигаемого воздуха, похожий на низкое и глухое жужжание тяжелого шмеля, и вспомнил или понял в это мгновенье, что опасность, от которой все бежали из города, – Дракон, который временами кружит над ним в сумерках. И тут я увидел его прямо над собою, сквозь слуховое окно.

Он пролетал так медленно, точно полз по небу, и так низко, что я не мог разглядеть его всего; я различил отчетливо серо-желтую чешую на его брюхе, и все щитки ее двигались, точно дышали.

И вдруг я понял, что эта чешуя не живая, что она часть какого-то сложного аппарата и что этот Дракон не зверь, а машина. И ужас, живший в душе от этого открытия, начал превращаться в безграничное отвращение, более жестокое, чем самый страх.

Этот сон я вспомнил сразу в ночь на 22 марта 1915 года, когда, разбуженный тревожными звуками трубы и грохотом пожарного автомобиля, возвещающего набег цеппелинов, я, наскоро одевшись, бросился на чердак, чтобы посмотреть, что происходит в воздухе, и увидал прямо над собою в созвездии Тельца ярко освещенный рефлектором Эйфелевой башни летучий корабль, похожий своими каннелюрами <и> сужением диаметра на короткий ствол дорической колонны.

Действительность, как всегда, была менее ужасна, чем сон.

Цеппелины, сперва один, потом другой, упорно шли на Эйфелеву башню. Человеческие звуки смолкли. Слышны были только выстрелы соседних батарей и собачий лай. Осветительные фузеи разрывались, как ракеты и римские свечи.

Полнозвездная ночь весеннего равноденствия, созвездия, служившие фоном для воздушной битвы, разрывы осветительных бомб, – все это давало скорее впечатление фейерверка, ночного празднества, нежели опасности и ужаса.

Психологическая сторона сна была верна только для рассудка, но не для чувства непосредственно.

Теперь, после десяти месяцев отсутствия, цеппелины вернулись снова.

Их не ждали. От них отвыкли. Но их встретили, как старых знакомцев.

Прошлой весной их ожидание вызвало еще некоторое беспокойство: согласно полицейским наставлениям, люди добросовестно прятались в подвалы, в квартирах тушили все огни, спешили вернуться с улицы домой.

На этот раз никто не хотел идти в подвалы, тем более что при возможности употребления удушливых газов там было бы еще опаснее, а все кинулись на балконы, на крыши, на улицы: смотреть, и напрасно полицейские и пожарные подходили к темным группам, томившимся у каждых ворот, и советовали вернуться домой.

Но ожидания не оправдались. Зрелища не было.

Невысоко над городом быстро протекали негустые массы разорванного тумана, то позволявшие изредка различать тусклые звезды, то совсем покрывавшие небо.

В этой движущейся мгле промелькнуло несколько беглых огней. Они падали сверху вниз, наискось, приблизительно из одной точки, заставляя предположить, что это – бомбы, брошенные с цеппелинов, или фузеи преследующих их авианов. В стороне северных кварталов раздалось несколько сильных и глухих взрывов.

Но все было кончено одновременно с тревогой. Она запоздала.

Теперь уже ни для кого не секрет, что первый набег состоялся потому только, что их прозевали.

Все авиаторы были в субботнем отпуску.

Нынешнее нападение снова и, очевидно, не случайно пришлось на субботу, и благодаря тому, что тревога была поднята слишком поздно, оставалось впечатление, что недоглядели.

На следующую ночь они вернулись снова, но им пришлось разгрузиться в северных предместьях, не переступив линии парижских укреплений.

Но, несмотря на то, что на этот раз оказалось довольно много человеческих жертв, их появление ни в первую, ни во вторую ночь не произвело особенной тревоги.

Поезда metropolitain шли в полном мраке. Вагоны были переполнены.

И вся эта толпа, запертая в темных вагонах, пела хором пресловутое возглашение, оставшееся последнею памятью министерства Мильерана.

Tenez vous!
Méfiez-vous!*
Hou! Hou! Hou!**

И только один отпускной с фронта громко ворчал в углу вагона:

– Думал – приеду к вам в Париж – отдохну, а у вас здесь такие ж точно пакости, как у нас.

* Держитесь! Остерегайтесь! (*фр.*)
** Выражение презрения.

ГОД НАЗАД

Любопытство, жгущее подошвы ног, когда в первый раз вступаешь на мостовую неизвестного города, заставило меня, несмотря на усталость пути, прямо с вокзала пойти бродить по улицам в этот июльский вечер.

Бесстильно монументальные, под прямыми углами пересекающиеся и безлюдные переулки вывели меня к широкому пространству реки.

Это была желто-зеленая поверхность, вся напряженная мускулами внутреннего движения, обрамленная каменными набережными. В ней чувствовалась царственность великой исторической реки. Город перебрасывался на ту сторону цепными и сводчатыми мостами, теснился в долинах, взбирался на крутые холмы, повитые парками и венчанные коронами старых крепостей.

Рядом – огромное, многочленное здание спускалось к реке широкими перспективно пустынными лестницами и над самой водой тянули<сь> зигзагами узкие парапеты и ногами вытоптанные в камне тропы.

На одной из лестниц, заканчивавшейся пристанью, продавщица разложила красные розы и гвоздики. Цветы, алевшие в закатных лучах, впервые обратили внимание на безлюдье, сопровождавшее мои блуждания по этому городу.

Три дня назад я переступил границу этой страны, язык которой мне был непонятен. Я пересек горную область, скалистую, снежную, с редкими соснами. Я видел мирные города, сдавленные лесистыми склонами крутых долин, целиком скрытые под сенью старых каштанов; церкви и дома, хранившие знаки истории суровой и рыцарственной. Выветрившиеся статуи и полинялые гербы украшали площади, поросшие травой, и ворота, зацветшие мохом. В первый вечер сквозь окно вагона глянул алмазный серп, врезанный в зеленое

поле закатного неба. Быстрые реки, стремительные холмы, леса, подбегавшие к железному пути, деревья, отступавшие, держась за руки, напоминали о той Европе, которую можно было проехать на коне от ворот Парижа до Константинополя, не выходя из-под лесной сени.

Медленный поезд останавливался на полустанках, и его везде ждали веселые толпы: днем – с цветами, ночью – с огнями. В вагон садились рослые парни в светлых рубахах и зипунах с вышивками и лентами. На скрещении мы ждали подолгу встречных поездов, тоже переполненных людьми, криком и песнями.

Немой и глухой среди этого говорливого множества, влекомый по руслу большого железнодорожного пути, я вместе с ним влился в этот город – сердце страны.

Молчаливость и безлюдие его улиц после радостного возбуждения, переполнявшего всю страну, удивили, почти обеспокоили.

Обойдя готическое здание, я пересек площадь (в окнах горели золото-алые лучи и светились зелеными тенями на оранжевых занавесках) в том направлении, где должно было находиться средоточие города.

Но сколько ни углублялся я в каменные коридоры, они были пусты, магазины заперты и только пунктиры загоравшихся фонарей сопровождали мои шаги в быстро лиловевших сумерках.

Наконец, за крутым поворотом из глубины улицы в лицо пахнуло светом и гулом: там кипело, чернело и сверкало.

Я вышел на улицу, обсаженную деревьями, подымавшими в электрической пыли жестяные листья; рестораны и кафе раскрывали огненные зевы; мигали надписи; толпа текла, как ртуть, то сливаясь, то дробясь на шарики. В ней, как и в реке, час назад чувствовались мускулы внутреннего напряжения, шаги, заставлявшие переходить в бег, захватывающие, кружащие, уносящие.

Отдавшись им, я был вынесен на улицу, еще более людную и широкую. Сквозь тупой, почти ровный гул вспыхивали яркие лоскуты песни. Далеко впереди призрачно веяли знамена. В самой глубине звука можно было угадать глухой

удар марширующих ног и заглушенный треск барабана. Вокруг были лица с губами, разверстыми криком в форме омеги. Стало ясно, что город переживает нечто необычайное.

Но что? Мятеж? Революцию? Демонстрацию? Празднество? Выборы? Я искал признаков, по которым можно было определить смысл судороги, охватившей его.

Прислушиваясь к языку и читая вывески, я не мог различить знакомых звуков: в нем не было ни славянских, ни латинских, ни германских корней, скорее звучали горловые согласные монгольских наречий. На вопросы, обращенные на других языках, не отвечал никто.

Оставалось разбирать по слогам интонации и жесты. Вечерние издания газет, жадно развертываемые, говорили о быстро накопляющихся событиях. Протискавшись сквозь группу толпившихся у стены, я увидел, что они читали широкие белые афиши.

Я не мог понять в них ни слова. Но цвет бумаги, официальность шрифта, государственные гербы подсказывали мне, что это не революционное воззвание, а обращение правительства.

Манифест... солдаты... знамена... барабаны... – Война!

С кем? Четыре дня назад, когда я перешагнул границу этой страны, во всей Европе царило самое летнее затишье.

Но вдруг стало понятно и праздничное ликование страны, и встречные поезда с товарными вагонами, переполненными людьми, шедшие по направлению к восточной границе.

Прислушиваясь к крикам, мне казалось, что я различаю звуки, похожие на имя моей страны.

Чувство исторической связи событий и мест странно оборвалось, казалось невозможным, чтобы за три дня совершились какие-то события, вызвавшие войну; казалось, что я переживаю фантастический сон, что я кинут в неведомые века и в неизвестную страну, быть может, европейскую, но после ее завоевания монголами. Об этом говорили убедительно, как во сне, европейские формы города в связи со звуками азиатских наречий и не арийский тип лица. Было так, будто я читаю первую главу фантастического романа будущих времен.

И сознание того, что ни я, ни ко мне никто не сможет обратиться с вопросом, рождало чувство странной безопасности, как будто я сам был невидим.

И до глубокой ночи я бродил по воспаленному городу, наблюдая оком человека иных времен, как постепенно гасли крики, страсти, огни, глаза, звуки, движение...

На другое утро нумер немецкой газеты восстановил порванную связь событий и снова включил меня в течение исторической жизни, навсегда запечатлев образ Будапешта вечером 19-го июля 1914 года.[1]

«АДСКИЕ ВОЙНЫ»

1

Париж

Те, кого война настигла не на земле одной из воюющих держав, а в областях смежных, куда приходили осведомления одновременно с обеих сторон; те, кто не были брошены сразу на одну из чашек Весов, а стояли на самом коромысле, где ходит и вздрагивает указующая стрелка, – те не могли не быть поражены однообразием взаимообвинений и самооправданий, выдвигавшихся с обеих сторон. В первый раз вся Европа говорила одно и то же, одним и тем же языком. Обе стороны спасали одну и ту же европейскую культуру. Одна сторона приписывала другой одни и те же жестокости, обвиняла в одних и тех же нарушениях человеческих прав и божеских законов.

Читая в начале войны французские и немецкие газеты, я предпочитал верить французским только потому, что Франция была мне более дорога и близка, чем Германия. Но тут же приходилось встречать немало русских, связанных с немецкой культурой, которые оставались верны своим немецким симпатиям и предпочитали верить германскому освещению событий. Выбор был делом личного пристрастия, так как сообщаемые факты были те же и подставлялись только иные имена. Кто их совершил или выдумал первый – объективно решить было невозможно.

Это единообразие говорило о периоде великой лжи, в который вступает Европа.

Потому что только лжи свойственно быть единообразной и последовательной. Правда же всегда неожиданна, непоследовательна и разнообразна.

Эти сомнения и колебания можно было переживать только в атмосфере нейтральной страны. Когда из Швейцарии приехал в Париж – с коромысла Весов упал на одну из чашек, то все стало сразу бесспорно и ясно.

Германские сведения начали приходить в достаточных искажениях и извлечениях, и моральное чувство начало функционировать нормально и бодро, без перебоев и сомнения в своей правоте. И враги, и друзья стали конкретными величинами.

Условная правда, за которую шли умирать германские юноши, была в том, что они борются за существование Германии, которая несет в себе семя новой европейской культуры, между тем как другие народы, уже отживающие, составили заговор, чтобы раздавить ее.

Условная правда французских юношей была в том, что они идут на эту *последнюю* войну, чтобы ею убить всякую будущую войну, что Германия – это единственная и вечная угроза миру: когда она будет раздавлена, войн больше не будет.

– Папа, зачем ты идешь на войну? – спрашивает ребенок на рисунке, появившемся в Париже в начале войны.

– Для того, чтобы не пришлось идти тебе, когда тебе минет двадцать лет.

«Война против войны» – стало общим лозунгом Франции. На этом соединились все партии. Это дало оправдание на участие в войне самым убежденным пацифистам.

Приняв войну, Франция в виде национального траура отказалась от права мыслить, анализировать, критиковать, быть скептичной, остроумной и тонкой.

Все книги, вышедшие за время войны, были посвящены или условной психологии германской расы, видимой сквозь призму пангерманизма, или тенденциозному подбору исторических фактов из истории Пруссии, намеренно смешиваемой с историей Германии, или анализу политических событий, предшествовавших войне, или, в лучшем случае, это был крик ненависти, непосредственный, сильный, страстный, как «Окровавленная Бельгия» Верхарна.[1]

2

Среди этой литературы появление такой книги, как «Адские войны» Альфонса Сеше, знаменательно и симптоматично, так как это первая попытка разобраться в смысле

настоящей войны вне вопросов справедливости и национальности.

Альфонс Сеше – писатель молодой и разносторонний.

Он дебютировал лет 6–8 тому назад книжкой рассказов «Contes des yeux fermés»* – оригинальной попыткой сделать запись сновидений с логикой и неожиданностями сна, напоминающей аналогичную попытку А. Ремизова.[2] Но утвердил он себя в литературе не как беллетрист, а как критик. Его книги о современной поэзии и современном театре (последняя в сотрудничестве с Берто) были увенчаны академией,[3] а книга «Les muses françaises»** получила Prix de la critique littéraire*** в 1909 году. Кроме того, им был написан целый ряд биографий – Л. Толстого, Гете, Стендаля, Бодлера и др.[4]

«Адские войны» не настолько логично и стройно построена, как названные книги, что естественно для большого труда, написанного в самый разгар войны. Но тем ярче этим подчеркивается переход от романтического и лирического чувства борьбы к осознанию исторического смысла войны.

Характерно уже то, что на первых же страницах Альфонс Сеше высказывается против тех, кто верят в то, что эта война убьет войну, т. е. против обязательного оптимизма, ставшего во Франции кокардой гражданской благонадежности.

Сеше находит, что со времени балканской войны 1913 года[5] эволюция войны вступила в новую фазу.

Средневековье и Ренессанс знали войны профессионалов. В XVII и XVIII веках войны велись правительствами при помощи особых органов, созданных для этой цели.

Великая революция открывает эру национальных войн, которая заканчивается русско-японской войной.

Война во все века была отражением общества. В средневековье она была турниром. Убивали друг друга *номинально*. В XVI веке война, ставшая искусством маневров, становится почти бескровной, что составляет странный контраст с начинающимся в эту эпоху ожесточением нравов частной жизни.

* «Сказки на сон грядущий» (*фр.*).
** «Французские музы» (*фр.*).
*** Премию литературной критики (*фр.*).

В настоящее время война становится делом практической науки. Войну ведет не правительство, не народ, а промышленность. По примеру промышленности война интернационализируется. Круг ее разушительных сил растет соответственно области деловых отношений, т. е. безгранично. Народы, независимо от своего соседства, образуют военные синдикаты совершенно таким же образом, как соединяются капиталы для эксплуатации промышленного предприятия.

Войны рыцарские, правительственные, национальные имели за собой определенную идеологию: справедливость божественную, исторические права, права человека, права нации. Теперь война вступает в чисто деловой фазис. Ее цель – не моральная. Никакой сантиментальности. Деловое отношение: Les affaires sont les affaires*. Это насилие не над расой, а над промышленностью: война должна разорить промышленность другой страны.

Необходимо или овладеть машинами производства своего противника, или разрушить их, потому что по заключении мира это даст непосредственный перевес промышленности и откроет новые рынки.

Поэтому теперешняя война имеет аналогию только с нашествием монголов, гуннов, норманнов, татар, когда народ подымается весь, целиком, чтобы расчистить себе место.

Прежняя война не затрагивала земледельца, не трогала частной собственности, потому что она не делала конкуренции. Машина перепроизводит. Современная промышленность нуждается в постоянно возрастающем количестве потребителей. Раньше войны начинались от бедности, от недостатка. Настоящая война начата Германией от избытка, который, не находя себе выхода, задушил бы ее самое.

Будучи войной деловой, современная война является делом не только военных, но всей страны. Мобилизуется вся промышленность, весь народ. Германия это сделала с самого начала. Другие правительства осознали необходимость этого лишь через год войны.

Французские военные писатели не предвидели условий современной войны.

---

* Дела есть дела (*фр.*).

Генерал Percin в своей книге «Le Combat»*, вышедшей в 1914 г. за несколько недель до войны,[6] ни разу, например, не упоминает о возможной роли авиации и сомневается в роли дальнобойной артиллерии, ввиду «невозможности прицела».

Такие замечания, по мнению А. Сеше, неизбежны в тех случаях, когда возможное будущее строится не с полной творческой свободой, угадывающей неосуществленные возможности, а на основании имеющихся уже налицо фактов.

Так Уэльс в своей, действительно, ясновидящей книге «Предвидения»[7] подробно излагает значение и роль авиации (во время написания книги едва возникавшей) и совершенно отрицает возможную роль подводников только потому, что подводные лодки в то время уже были осуществлены и давали результаты весьма малые.

3

Из французских книг о возможностях настоящей и будущих войн А. Сеше проповедует книгу Клемана Адера «Военная авиация», написанную еще в 1898 г. и оставшуюся незамеченной.[8]

Выводы А. Сеше таковы: он предвидит эпоху безумно-жестоких и уничтожительных войн для Европы: нейтральных государств не будет и не сможет быть.

В борьбе будут участвовать не отдельные органы государственного организма, а весь организм целиком. Лиц, не причастных к войне, в государстве не будет. Никаких законов, ограждающих частное имущество и частных лиц, не будет потому, что все усилия противников будут направлены к тому, чтобы разрушить все жизненные органы и силы врага и лишить его возможности оправиться после войны.

Поэтому практический смысл требует, чтобы вся нация была милитаризирована целиком, чтобы в момент мобилизации каждый штатский готов был бы занять свое место на фабрике ли, в администрации или в другой области, откуда отхлынули силы. «Надо, чтобы Франция не была застигнута

* «Бой» (*фр.*).

врасплох еще раз...». Европе предстоит эпоха великих войн, которые воистину могут быть названы «адскими войнами».

Книга Альфонса Сеше представляет ценность не как литературное произведение, а как знаменательный психологический момент во французском самосознании.

В ней в первый раз за все время войны нет никаких расовых обвинений, нет ссылок на «немецкую» психологию, на «немецкую» культуру.

Озверение и понижение военной морали, совершенное германской армией, бесспорно. Оно последовательно вытекает из нового смысла, который теперь получает война. Германия, действительно, опередила остальную Европу в развитии материальной культуры, в приспособлении своего государственного организма к потребностям машин. Моральный кодекс ее при этом соответственно изменился.

Но остальные европейские государства отстали не намного и быстро нагоняют ее в той и другой области. Это – логический ход не «немецкой», а «европейской» культуры.

Даже самые новые догматы военной морали, что кажутся такими циничными в устах германских теоретиков, впервые формулированы не ими.

«За коллективные преступления никто не ответствен».

«Кодекс безопасности наций – иной, чем частных лиц».

«Спасающий родину не может нарушить никакого закона».

Это говорит не Вильгельм, не фон дер Гольц, а Наполеон. Это – *здоровые* эгоистические принципы государственного самоутверждения.

Европейский материализм, создавший интенсивную машинную культуру и развивший молниеносную быстроту сообщений и обмена, дал возможность возникнуть величественным государственно-промышленным организмам, которые, естественно, начинают самостоятельное биологическое существование с пожирания друг друга.

Трагедией человеческого духа в ближайшие времена будет борьба мыслящей, божественно-самосознающей, морально-ответственной за свою судьбу клеточки, включенной в стихийные пищеварительные процессы возникающих простейших организмов высшего порядка.

REPRISE DES AFFAIRES*

1

Париж

Париж вступает во вторую зиму войны. Она обещает быть еще серее, бесприютнее и грустнее, чем первая.

Париж жмется от дороговизны припасов.

Париж мерзнет от недостатка угля.

Раньше были уверенности или надежды на скорое окончание войны; теперь все темно, неопределенно, невыявлено в будущем.

Но за летние месяцы в строе жизни произошла и какая-то перемена к лучшему.

К лучшему ли?

Образовалась привычка к войне.

Жизнь приспособилась к новым условиям.

Нельзя два года подряд цепенеть в одной и той же позе мужественной скорби и патетического траура.

Год тому назад Париж был парализован.

Смертельная опасность, надвинувшаяся и потом отхлынувшая, оставила его обезлюдевшим, обескровленным.

Это обморочное состояние заменилось в середине зимы сдержанной решимостью.

Париж застыл в патетическом порыве национальной скорби.

Так могло длиться несколько месяцев, но не год, не два.

И теперь, несмотря на то, что жизнь еще более стеснилась и прошел первый энтузиазм «родины в опасности», жизнь начала пробиваться повсюду, приспособляясь к новому строю вещей.

Война стала принимать характер бытового явления.

Под каменной маской скорби дрогнуло живое лицо; побелевшие губы стали криво улыбаться.

---

* Возобновление дел (*фр.*).

Пробудились интерес и вкус к тем отвергнутым мелочам жизни, которые раньше казались главным ее содержанием.

Появились моды.

Прошлой зимой не было мод.

По молчаливому соглашению дамы донашивали платья минувшего сезона.

Правда, часто костюм сестры милосердия приобретал характер кокетливого «travesti», на улицах мелькали бельгийские «bonnets de police»*, и дамские пальто иногда подражали солдатским «capotes»**,[1] а маленькие уличные блудницы ходили в глубоком трауре.

Такова была мода.

Но этой зимой явились настоящие дамские моды.

Даже больше: они сделали небывало-резкий скачок.

От узких, обтянутых платьев позапрошлого сезона они перешли сразу к очень коротким и очень широким юбкам.[2]

Эта революция имеет свою историю: конвент модных закройщиков, решающий ежегодно план движения мод на следующий сезон, боясь, что наступающей зимою дамы будут продолжать туалетный пост и перешивать старые платья, что грозило им полным разорением, решили сделать перекройку прошлогодних туалетов невозможной, и в то же время создать такую форму платьев, при которой туалеты предшествующих сезонов казались бы нестерпимо устарелыми.

Этой формой была «юбка-колокол».

Широта же ее объясняется тем, что для фабрикантов сукна было необходимо вызвать движение товаров.

Таким образом, эта мода, появление которой кажется сейчас необъяснимым и парадоксальным, вызвана и обусловлена всецело условиями и обстоятельствами войны.

2

Не меньшее значение, чем моды, в мирном обиходе Парижа играют уголовные процессы.

---

* «Полицейские шапки» (*фр.*).

** «Плащам с капюшоном» (*фр.*).

Добрый парижанин требует, чтобы ему каждое утро на свежем газетном листе было сервировано несколько острых и пряных блюд: таинственных ограблений, загадочных убийств, драм ревности и скандальных разоблачений.

Война все это вымела из жизни и из газетного листа.

Все парижские апаши — обычные протагонисты этих спектаклей — были усланы на фронт и стали из преступников героями, найдя естественный выход своему романтическому темпераменту.

Напрасно четырнадцати- и пятнадцатилетние мальчишки, аспирирующие в апаши, старались поддержать честь корпорации, пытаясь не то ограбить, не то зарезать из ревности какую-нибудь дебелую кабатчицу сверхбальзаковского возраста — их начинания не имели успеха ни у журналистов, ни у публики.

Потребность патетического, неугасимо живущая в душе парижских лавочников и привратниц, с избытком удовлетворялась «германскими зверствами», военными сообщениями и травлей «embusqués».*

Добровольная слежка за уклоняющимися от солдатчины дошла до размеров примечательных.

Военные депо получали до пятисот анонимных доносов в день.

Со времен Великой революции Франция не переживала такого энтузиазма шпиономании. Теперь везде на стенах красуются правительственные напоминания: «Tenez-vous! Méfiez-vous!»**

Немецких агентов видят все и всюду, кроме тех мест, где они есть в действительности, конечно.

Признаки немецких шпионов определяются, разумеется, весьма простодушно.

Достаточно известной странности в костюме, достаточно сделать на улице заметку в своей записной книжке, чтобы добровольные соглядатаи поспешили предупредить полицию.

---

* «окопавшихся в тылу» (*фр.*).

** «Держитесь! Остерегайтесь!» (*фр.*).

Уголовные дела прошлой зимой носили исключительно военный характер.

Офицер убивал свою жену, потому что она своею любовью удерживала его от ухода в действующую армию.

Его судили и оправдывали.

Вкус к скандалу был удовлетворен процессом интенданта Декло и madame Бешоф,[3] тем более, что на заднем плане виднелась прикрытая флером фигура фатального министра Кайо.[4]

Но все это непосредственно касалось войны.

Эта же зима начинается «reprise des affaires» даже в области уголовной.

Пока еще анонимное дело об изнасиловании и убийстве молодой девушки из богатой буржуазной семьи в Клермон-Ферран ее родным братом при соучастии матери явно начинает интересовать читателей газет, несмотря на всю остроту балканских событий.[5]

Словом, бульварные газеты принимают свой обычный размер, тон и характер.

3

Три дня в начале ноября, в то время, как парижане ходили на кладбище Père Lachaise чтить «Всех Мертвых», был открыт салон Хризантем.

Жалкий, скудный, тесный.

Прежде это бывал океан цветов, напоминавший о тениссоновом «Странствии Мальдуна»...[6]

Теперь это был хороший цветочный магазин – не больше.

Но все же самый нарядный из парижских осенних обрядов был исполнен.

Темнота на улицах стала делом, давно привычным, и она менее бросается в глаза, потому что кафе открыты до половины одиннадцатого – на полтора часа дольше, чем прошлой зимой.

Метро ходит во всех направлениях до полуночи.

Явилась возможность притушенной ночной жизни.

Театры тоже не могли выдержать своей насильственной летаргии больше года.[7]

Сейчас почти во всех театрах идут спектакли.

Репертуар, правда, почти не обновляется, если не считать нескольких новых «обозрений», но все же театры открыты.

Руше, который со времени своего вступления в директорство[8] еще ни разу не открывал дверей «Большой оперы»,[9] обещает в этом сезоне ряд концертов.[10]

Сашá Гитри дает в «Пале-Рояле» блестящее «обозрение», достойное лучших дней Парижа, с «marraine»* – Мюсидорой...[11]

Но парижане, настоящие французские парижане, еще не ходят в театр. Театральная публика – это офицеры, солдаты-пермиссионеры,[12] иностранцы.

Парижане позволяют себе посещать только синематографы, потому что там даются всегда фильмы с фронта и слезно-патриотические драмы.

Война способствовала процветанию «синема», которые до этого никогда не были здесь в большом фаворе.

А теперь многие из бульварных театров переделали свои залы под «синема».

В большинстве из них нет обычного круженья репертуара – они дают один спектакль в вечер и стараются походить на театр.

Так мало-помалу Париж вновь налаживает свою обычную бульварную, уличную, ночную жизнь.

С первого взгляда может показаться, что он перестал жить войной.

Но это неверно.

Его истинная, напряженная, патетическая жизнь идет с прежней напряженностью в домах «увруарах»,[13] госпиталях.

Но она все меньше и меньше выносится на улицу.

---

* «крестной матерью» (*фр.*)

ФРАНЦИЯ И ВОЙНА

1

Возвращаясь в Россию после двух лет войны, проведенных во Франции,[1] я был поражен различием внутреннего восприятия войны на Западе и у нас.

На Западе вопрос идет о жизни и смерти народов, о существовании и конечном исчезновении государств.

В России, несмотря на весь географический размах, это только один эпизод нашей военной истории, который даже при самом неблагоприятном исходе не грозит нашему государственному существованию.

Для Запада война – Страшный Суд надо всей европейской культурой в ее целом. Но Запад не сознает этого.

В России война – тема для апокалиптических умозрений, но нас самих еще не судят на этом Суде.

На Западе, а во Франции особенно, напряжены все мускулы, весь волевой организм доведен до высочайшего напряжения, в котором угасает всякое умозрение, всякая отвлеченная мысль.

Это сказывается во всем: русское общественное мнение гораздо более терпимо к индивидуальным и парадоксальным взглядам на войну; мы имеем право не желать поголовного истребления всей германской расы; русская военная цензура гораздо более милостива, чем французская, которая не только ограничивает, но устанавливает тон и меру того, как следует мыслить.

Официальная цензура поддерживается там добровольческой. Франция переживает эпидемию доносов: в каждое депо, в каждый комиссариат поступает ежедневно не менее пятисот доносов. Как в «девяносто третьем»,[2] этими доносами выражается лирический пафос народного патриотизма.

Самая война на Западе, где противники, крепко ухватившись и тесно сблизив лица, уже в течение двадцати ме-

сяцев смотрят друг на друга, в упор, глаза в глаза, органически отличается от форм нашей войны, еще не вышедшей из XIX столетия.

Наконец, самые центры европейского сознания находятся в непосредственном соседстве с театром военных действий: немецкие траншеи проходят в восьмидесяти километрах от Парижа, а Лондон еженочно открыт набегам воздушных кораблей.

Проходи немецкие траншеи непосредственно за Гатчиной (как они проходят в Париже за Компьеном), тон душевной жизни Петрограда был бы иной, без сомнения.

На Западе противники сражаются оружием равным. Это оружие *скорость*: проявляется ли она в скорострельности и дальнобойности орудий, в быстроте ли перевоза войска и подвоза снарядов, в автоматическом ли порядке, в котором функционируют сложные органы военной машины, — всё сводится в конечном счете к *скорости*, являющейся единственным мерилом силы.

Сила же России в том, что напряженным скоростям Германии противупоставляются стихийные силы инертности: будь то пространства, распутицы, болота, бездорожье, беспечность. Сила России лежит в ее хаосе, в беспорядке.

Военная психология России и Франции различается не столько количественно, сколько качественно.

Латинский дух отличается от славянского исторической насыщенностью и способностью быстрой кристаллизации (то именно, что во французском искусстве сказывается чувством формы). Народ менее нервный это свойство привело бы к быстрому окостенению исторических и кастовых традиций. Франция и была наклонна всегда к социальному склерозу, но ее всегда спасал дух своеволия, гениальная настойчивость, остроумие практического разума.

Благодаря первому свойству Франция могла позволять себе все капризы своей истории безнаказанно; второе же качество давало ей возможность в самых критических обстоятельствах, как кошке, брошенной с четвертого этажа, в воздухе находить утраченное равновесие и падать сразу на все четыре лапы.

2

Европейская война ярко выявила во Франции все противоречия ее исторической природы.

В России не имеют даже приблизительного понятия, какие жертвы принесла Франция.

В первые же дни войны она кинула в плавильный горн все свои духовные и интеллектуальные силы, она положила на полях сражений весь цвет молодого поколения, она пожертвовала всею своей возможной литературой, всем расцветом завтрашнего дня.

В своих письмах из Парижа я приводил цифры.[3] С тех пор они удвоились. Одних поэтов и писателей убито теперь около трехсот.

Но этот же героический акт, если посмотреть на него не со стороны, а извнутри, является бессмысленной тратой духовных сил.

«Республика не нуждается в поэтах и ученых».

Благодаря всенародности войны, декрет о мобилизации всю страну, со всем накоплением бесценных духовных и социальных богатств, передал в полное распоряжение военной касты, то есть самой невежественной и косной части Франции, не только не имеющей понятия о всечеловеческой ценности того, что давалось ей в безответственное распоряжение, но в целом не готовой даже к своему непосредственному делу – ведению войны, так как самая война (на Западе, по крайней мере) изменилась органически и, перестав быть делом солдатской муштровки и казарменной дисциплины, стала задачей механиков и техников, машинистов, шофферов и авиаторов.

Вот конкретный факт: французская литература истреблена почти до последнего человека, а живопись сравнительно пострадала очень мало.

Почему?

Очень просто: когда являлся на фронт поэт, писатель, ученый, литератор и подвергался оценке в качестве военной пригодности, то как мускульный материал он оказывался плох, но как из нервного темперамента из него можно было

извлечь кое-что; поэтому его употребляли в качестве возбудителя при атаках. Они должны были увлекать за собой и, таким образом, были заранее обречены все на верную гибель. Стоит только просмотреть «Les Bulletins des Ecrivains»*, чтобы увидеть, что все почти погибли при атаках через 2–3 дня после прибытия своего на фронт.

Республиканское равенство мясника и поэта! Его не только не существует, но наоборот – поэт всегда ценится менее.

С живописцами дело обстояло иначе.

– Qu'est ce que tu faisais en civile?** Был художником? Ну так становись расписывать забор или пушку под нейтральный цвет, устраивать лже-лес.

Такие побочные полезности спасли французскую живопись от опустошения, но погубили литературу целиком.

В России подобные явления невозможны. Один знакомый, вернувшийся с фронта, передавал мне такой факт:

На вопрос начальствующего лица, «кем вы были до войны», солдат отвечает: «Оперным певцом».

– Боже мой, да ведь вы здесь в траншеях простудите себе горло. Поезжайте сейчас же в тыл – вот вам назначение.

Конечно, это «беспорядок», т. е. человеческое отношение. Но это необходимая поправка к мертвой букве закона. Такие поправки существуют и во Франции в виде визитных карточек с рекомендациями от лица, имеющего влияние (т. е. от депутата).*** Но эти исправления закона там приводят к тому, что, когда по новому закону требуется на заводы с фронта десять специалистов-техников, их высылают немедленно и все они оказываются адвокатами.

Разумеется, поэт, художник, филолог – величины, совершенно не учитываемые с точки зрения европейской экономики, под знаком которой ведется война. Но в области врачевания, которое является величиной очень учитывае-

---

* «Бюллетени писателей» (*фр.*).

** Чем ты занимался до призыва? (*фр.*)

*** *Окончание абзаца и последующие два абзаца выброшены цензурой, восстанавливаются по рукописному экземпляру Волошина.*

мой, происходит то же самое, так как это результаты окостеневшего порядка, а вовсе не небрежности.

Армия имеет своих врачей «мажоров», людей невежественных, косных, украшенных многими галунами, знаками отличий и увековеченных Куртелином.[4] Мобилизация, призвав в ряды армии всех способных носить оружие, отдала весь цвет французской медицины, знаменитых хирургов и профессоров под начало «мажорам».

В зависимости от количества галунов, выслуженных в юности при отбывании воинской повинности, профессора оказались помощниками лекарей, а хирурги санитарами и носильщиками.

Я слыхал такой рассказ от очевидца. Происходит операция. Случай редкой трудности. Среди санитаров находится хирург N. N. (не помню его имени – вроде проф. Дуайена). Видя, что неопытным военным лекарям не справиться, он производит вопиющее нарушение дисциплины: выходит из рядов служителей и просит позволить сделать эту операцию ему.

Негодование начальства: «Voyons, la discipline, Sacré nom de Dieu»...*

По счастливому случаю среди огалуненного начальства был студент – его ученик, который объяснил присутствующим, с кем они имеют дело.

Потому ли, что они сами не знали, как приняться за данную операцию, но на этот раз дисциплина была принесена в жертву здравому смыслу.

Редкий случай. Потому что Франция – страна порядка и всё в ней приносится в жертву букве закона.

Запасные, негодные к строевой службе, большинство которых люди пожилые и с положением, стоящие во главе различных промышленных и торговых предприятий, все призваны, обязаны жить в казармах, подметая дворы, чистя отхожие места или томясь от безделья, между тем как за их отсутствием дела останавливаются, внутренние отправления страны парализуются.

---

* «Дисциплина, черт побери»... (*фр.*)

3

В смысле бюрократического педантизма ни одна страна не может сравниться в Францией. Раз установленный закон блюдется до полной потери смысла, пока не приходит революция и не вышвыривает его за борт вместе с блюстителями. Потому что революция, как и традиция, является нормальным выявлением французского духа. Они не исправляют друг друга. Они сосуществуют. Традиция – это ее скопидомство. Революция – ее словесный критицизм.*

Один литератор, вернувшийся с фронта, мне говорил: «Если послушать, что говорят солдаты, то можно прийти в отчаянье. Общее недовольство правительством и ближайшим начальством. – "Так продолжаться не может: когда будет заключен мир, мы еще с недельку не разойдемся, а наведем там у них порядок... Лучше стать германскими подданными". – Об офицерах слышишь постоянно: этому только штык в брюхо... Казалось бы, с таким войском нечего и делать. А между тем это только манера выражаться. Так же точно ворчали и наполеоновские "les grognards"**. А как только дойдет до опасности и до дела – и дисциплина, и единодушие полнейшие».

Для иноплеменца нелегко совместить эти противоречия, уживающиеся во французах самым нормальным образом.

Косная в социальной организации, Франция во всех областях, где нужна изобретательность, являлась страной инициативы. До войны ей принадлежали все первые идеи новых военных изобретений. Но, страна опытов, она предоставляла другим разработку и практическое применение ее мыслей. Слабость вооружения Франции была в многоразличии типов ее оружия, в то время как Германия и Англия, пользуясь ее опытами, строили наиболее удобные типы сериями.

Везде, где нужно разрешить задачу неразрешимую, где нужно мастерство, доведенное до совершенства, – Франция не имеет себе соперников.

---

* *Следующие два абзаца в газетной публикации отсутствуют.*

** Служаки (*фр.*).

Казалось бы, что страна с такими внутренними порядками, страна, застигнутая врасплох, как была застигнута войной Франция*, страна, в которой крепости вдоль бельгийской границы, считавшиеся первоклассными, как Лилль, оказывались в момент войны деклассированными и разоруженными, страна, столь окаменевшая в своих внутренних отправлениях, должна была неминуемо быть сокрушена немецкой организованностью и предусмотрительностью. И вот в то время, когда немцы находятся всего в нескольких верстах от Парижа, Франция делает такой неожиданный вольт, что все течение войны и даже способы ее ведения сразу меняются.

Один из секретов Марнской победы[5] в том, что Жоффр в течение трех дней израсходовал *все* артиллерийские запасы, заготовленные за много лет в предвидении Великой Европейской войны.

После Марны французы оказались в таком же положении, как русские на Карпатах: у них не оставалось ни одного снаряда. Но немцы были разбиты. Жоффр этим гениальным шагом вывел войну из прежнего масштаба и дал ей размах, которого даже германские стратеги не предвидели. Артиллерийский огонь такой силы был теоретически осуществим и раньше, но считался неприменимым ввиду невозможности удовлетворить такому потреблению металла. Марнской битвой война была кинута к новым формам, германские предвидения превзойдены, шансы уравнены вновь и Франция спасена.

Францию приходится принимать со всеми ее несовместимостями. Это свойство гениальных рас. В исступленном горении этих противоречий и лежит ее жизнеспособность.

* *Следующие три строки в газетной публикации выброшены цензурой.*

ШАРЛЬ ПЕГИ

На днях в «Le Figaro» было сообщено, что одно из лучших парижских издательств выпускает в ближайшем будущем полное собрание сочинений Пеги.[1]

Среди многих сотен смертей, истребивших за эти годы почти сплошь молодое поколение французской литературы, есть одна смерть, которая не вызывает ни протеста, ни негодования, настолько прекрасно заключает она жизнь и личность поэта и дает всему творчеству его законченную ценность.

Это смерть Шарля Пеги.

Духовный вождь молодого поколения, – он остался им и на путях смерти, предшествуя всем тем, кому суждено было погибнуть в эту войну: он был одной из первых жертв войны и погиб в Марнской битве через четыре дня после прибытия на фронт.

Парадоксальная судьба вырастила в республиканской, социалистической и свободомыслящей Франции поколение, проникнутое идеями традиционализма, поколение роялистов и католиков.

Перед самой войной – в одиннадцатом, в двенадцатом годах – те, кто внимательно прислушивался к шорохам будущего, начали отмечать необычность тех настроений, которые переживало поколение, вступавшее в жизнь.

Франция, как бы бессознательно готовясь к удару, выплавила поколение, проникнутое до глубины волевыми импульсами и культом исторических устоев Франции, сочетавшее католичество с любовью к спорту, роялизм – со вкусом к деловой практичности. Оно было еще очень молодо – едва со школьной скамьи, когда наступила война, и теперь истреблено почти до последнего человека, как бы предназначенное

только для того, чтобы принять на себя всю силу германского натиска и выдержать его.

Шарль Пеги вместе с Жаммом и Клоделем был одним из вдохновителей этого поколения. Это не значит, что он был принят и понят им целиком.

«Не знаю писателя более одинокого в своем веке, чем Шарль Пеги», – писал Геон за год до его смерти. Он прав, потому что ни Вилье де Лиль-Адан, ни Барбэ д'Оревильи не были столь одиноки в свое время, как Пеги в эти первые полтора десятилетия XX века.

Историческая Франция заслонена для нас «Революцией», «Веком разума» и «Великим веком», и мы совсем забыли о «христианнейшей» Франции XIII века, в которой гнездятся глубочайшие корни ее бытия.

В мирные годы пышного экономического расцвета прежней Республики, среди благополучной и сытой Франции, исступленная проповедь поэта, жившего мечтой о «смиренной и нищей» Франции, носившего в душе средневековый идеал, близкий тютчевскому «всю тебя, земля родная, в рабском виде Царь небесный исходил, благословляя», была воплощенной нелепостью.

Смысл французской истории исчерпывался для него двумя «великими пастушками» – святой Женевьевой и святой Иоанной:[2]

«Ей, пасшей стада у Нантерра, дано было стеречь иное стадо, – огромную орду, в которой волк и агнец никогда не делили общей нищеты.

И как она бодрствовала каждый вечер во дворе фермы или на берегу ручья, у ствола той же березы или той ивы, так будет она и теперь над этим каменным чудовищем.

И когда придет вечер, заключающий день, она – ветхая и древняя пастушка, собрав Париж и его окружение, твердым шагом и легкой рукой поведет в последний раз, на последний выгон, самое большое из всех стад, одесную Отца».[3]

«...А так как Бог творит лишь по милосердию своему, она должна была увидеть королевство, разодранное в лоскутья, и город – ее крестник, – пылающий факелом, разоренный дикими ордами.

– Сердца, изъеденные раздорами мертвых, преследуемых даже в могилах... чтобы после девятисот лет молитвы и бдения увидать приближающейся к древнему городу одетую юношей, в тесных доспехах, прямо сидящую в седле – Деву самую святую из всех после святой Девы»...

Поэт, веровавший, что Бог творит свою волю только через смиренных пастушек, был республиканцем и мечтал о «республиканской мистике».

Обращенный католик и, быть может, самый подлинный из католических поэтов Франции, не исключая Верлена, он чувствовал такую рознь с современной церковью, что не мог ни посещать ее, ни причащаться ее таинств. При великой дисциплинарной выдержке римской церкви это являлось почти отступничеством и было глубокой трагедией в жизни Пеги.

Передают, что, когда один из друзей спросил его, почему он не посещает больше церкви, Пеги разразился судорожными рыданиями.

Пеги был одним из ошибшихся веком, но не мог скорбно и молчаливо созерцать искажение мира из глубины своего одиночества: ему надо было проповедовать, убеждать.

Самый стиль его статей и поэм говорит об этом.

Так говорит человек, обращающийся к огромной толпе и громко выкликающий каждое слово. Одну и ту же фразу, один и тот же стих, один и тот же образ он повторяет настойчиво десятки раз, изменяя постепенно какое-нибудь одно слово, подставляя новый синоним, новое понятие, новый оттенок и всегда начиная снова, точно ему необходимо крепко вбить в понимание слушателей каждое свое положение.

Это тяжело, это однообразно, но в этом лежит громадная убедительная сила, а поэмы его приобретают гипнотизирующую власть и похожи на нескончаемые церковные песнопения.

С тем же упорством и настойчивостью он в продолжение 15 лет, сидя в тесной и темной каморке на улице Сорбонны, издавал свои «Двухнедельные тетради» (Cahiers de la Quinzaine),[4] в которых впервые печатались и трагедии

Сюареса,[5] и «Жан Кристоф» Ромена Роллана,[6] и романы братьев Таро,[7] и все поэмы, мистерии, памфлеты и статьи самого Пеги.

Мы можем представить его себе по портрету Эрнеста Лоранса (тоже убитого в начале войны).

В синем шерстяном плаще, без шляпы, сидит он, положив руки на колени. Обширный и высокий шишковатый лоб, сильный, без благородства, напоминает Достоевского. Наружность и костюм простые, демократические, борода неподстриженная, волосы детски-мягкие, как бы слипшиеся от пота долгих бдений. Лицо крестьянина, который упорно ведет борозды своих мыслей, тяжких, длинных, глубоко подымающих щедрый чернозем французской земли; лицо пахаря, честно и мерно откладывающего одну рядом с другой параллельные гряды уводящих вдаль и настойчиво повторяющихся строф.

В Пеги сохранился старательный и смиренный средневековый мастер – ремесленник, ткущий свои ковры с изображениями Пречистой Девы, святой Женевьевы, Иоанны д'Арк, Евы – первой из смертных, диптихи Успения св. Женевьевы и св. Иоанны – эти «Tapisserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc», «Les Morts parallèles de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc», «Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres», «La tapisserie de Notre-Dame»...[8] и т. д.*

Самой форме стиха он, не желая того, придает средневековый характер. Правда, он начинает обычно свои поэмы с сонетов и терцин. Но его сонеты начинают повторяться, удерживая те же рифмы, а терцины постепенно переходят в ряды трехстиший, выдержанных, как средневековые поэмы, целиком на одной рифме.

Но это отнюдь не подражание, не стилизация в духе средневековой поэзии, которая, кстати, и не знала этих форм стиха, но естественный уклад души, живущей настоящим и внутренно подчиненной строю и ритму иных веков.

Поэт такого склада оставался одиноким среди молодого поколения спортсменов-католиков, признавшего его своим

* «Изображения св. Женевьевы и Жанны д'Арк», «Параллельные изображения смерти св. Женевьевы и Жанны д'Арк», «Представление Пречистой Богородице Шартрской», «Изображение Богоматери» (*фр.*).

учителем. Но он подготовил его к смерти и, как бы предчувствуя великую войну, написал ему патетическую отходную – «Молитву за всех нас, во плоти рожденных».[9]

Теперь, когда смерть осветила его личность и творчество, эта «Prière pour nous autres charnels» стала классической поэмой, которая всегда и всюду цитируется при упоминании имени Пеги.

Из всех поэтических произведений, посвященных этой войне, она, вне всякого сравнения, наиболее глубокое и сильное, хотя и была написана за два года до начала войны. Но поэтические произведения всегда пророчественны.

Она начинается так:

«Блаженны павшие за земную землю, принявшие смерть в правой борьбе, погибшие за четыре стороны света, блаженны умершие торжественной смертью.

Блаженные павшие в великих битвах, лежащие на земле лицом к Богу; блаженны павшие на последней из высот, посреди трофеев великих похорон.

Блаженны павшие ради земного Града, ибо они плоть Града Господня. Блаженны умершие за свой очаг, за свой огонь, за смиренную честь отцовского дома.

Ибо они – и образ, и начало, и плоть, и чертеж дома Господня... Блаженны увенчанные смертью в минуту послушания и смирения.

Блаженны приявшие смерть, ибо они вернулись в первичный прах, в изначальную глину; блаженны павшие в правой борьбе; блаженны вызревшие колосья, сжатые хлеба.

Блаженны умершие, ибо они возвратились в изначальную персть, в послушную глину; блаженны павшие в извечной войне, чистые сосуды, увенчанные короли.

Блаженны умершие, ибо они вернулись в изначальные формы, к верному лику; снова стали вещами природы, которые мнут и лепят пальцы Господни.

Блаженны умершие, ибо они вернулись в древнюю землю, в изначальный ил, низошли в первичную борозду, откуда извлек их перст Божий.

Блаженны павшие, ибо они возвратились в тот самый ил, из которого Господь пробудил их, успокоились в том славословии, которому разучились прежде, нежели родиться.

Блаженные павшие, ибо они вернулись в тучную глину, из которой Господь вылепил их, в точило, из которого Господь воззвал их; блаженны великие побежденные, развенчанные короли.

Блаженны великие победители. Мир воинам. Да успокоятся они в последнем молчании. Да положит Господь с ними вместе на весы справедливости немного этой унавоженной земли, немного этого праха.

Да положит Господь с ними вместе на справедливую чашу то, что они возлюбили: несколько золотников земли, немного от этого виноградника, немного от этого холма, немного от этого оврага, размытого и пустого.

Мать, вот дети твои, бившиеся так много. Ты видишь: они лежат поверженные между народами. Да успокоит Господь их смутные души и сердца, полные печали и сомнений».

Так идет, все возрастая, эта длинная литания, в которой панихидное «Со святыми упокой» чередуется с аккордами бетховенского похоронного марша.

Но дальше она переходит в исступленную молитву Мити Карамазова, когда он «дико шепчет про себя»:

«Господи, прими меня во всем моем беззаконии, но не суди меня. Пропусти мимо без суда твоего. Не суди, потому что я сам осудил себя, не суди, потому что люблю тебя, Господи! Мерзок сам, а люблю тебя...».[10]

У Пеги эта молитва звучит так:

«Мать, вот дети твои, сражавшиеся так долго: да не будут их весить весами духа. Пусть судят их, как изгнанника, который вернулся, скрываясь потерянными тропами.

Да не будут судимы они, как чистые духи. Да не весят их на справедливых весах. Да будут они как лоза, как пшеница созревшая, которых никто не весит на склонах холма.

Да не будут они судимы, как чистые духи. Да успокоются они во тьме и в молчании. Да не кинут их – нищих и нераскаянных – во впадину чаши справедливых весов.

Да будет Господь милосерд, да простит им за то, что так возлюбили они преходящую землю: они ведь были созданы из нее. Эта грязь, этот прах – их начало, их скорбный венец.

Господь их поразил громом – не дивитесь же тому, что они были малодушны; Господь создал их из грубой глины – не казните их за то, что они были заражены проказой.

Господи! Ты создал их из грязи и праха: не карай их за то, что они были грязными и пыльными. Господи! Ты вылепил их из этой земли, – прости их за то, что они остались земными!»*

Шарль Пеги был убит на Марне около деревушки Вильеруа 5 сентября 1914 года, ведя свой батальон в атаку. Его труп остался лежать в пыли между грядок растительного поля свекловицы и был похоронен в общей, безыменной могиле; смешался с той грязью, с тем прахом, из которого был создан.

Битва при Марне останется в истории таким же чудом спасения Франции, как ее спасение от гуннов молитвами св. Женевьевы и от англичан – Иоанной. Конечно, и у этого чуда, как и у тех, есть свои точные материальные и стратегические объяснения. Но воображение народное именем чуда обозначает момент моральный, волевой, не поддающийся логическому учету. И если марнская победа является следствием гениальной проницательности и решимости Жоффра, то моральная сторона ее, давшая Франции, военно неподготовленной и уже разбитой наголову, силу снова выпрямиться и дать отпор Германии, сосредоточивается, как в фокусе, в личности и в смерти Шарля Пеги – смиренного и подробного песнопевца великих пастушек – Женевьевы и Иоанны, бессознательно сыгравшего в наши дни ту же роль, что они.

* Я дал приблизительно одну треть перевода этой «Молитвы», а последние строфы скорее формулировал, чем перевел, так как дать все постепенное нарастание повторений невозможно из-за недостатка места Но поэма должна быть переведена на русский язык целиком.

СУРИКОВ

Жестокость в искусстве является одной из самых невыясненных и важных проблем психологии творчества, тем более, что в данном вопросе его чисто-эстетический смысл постоянно затемняется и усложняется общественно-социальными причинами и эффектами.

Надо предположить, что истинная социальная полезность всегда совпадет с истинно художественным разрешением так же, как наиболее красиво найденная дуга арки моста обычно совпадает с выгоднейшим инженерным расчетом ее.

Но где найти ту линию равновесия, ту невидимую грань, через которую не должно переступать искусство в изображении ужасного?

Едва ли на этот вопрос можно ответить определенным эстетическим правилом; но когда мы внимательно вглядимся в психологию художника, то сейчас же заметим такой закон:

Тот художник, что сам пережил тот или иной ужас жизни, сам видел пролитую кровь и рисковал пролить ее, будет всегда с глубочайшей осторожностью относиться к изображению ужасного, стараясь избегать изображения натуралистических подробностей и умалчивать о деталях не-необходимых. Наоборот, тот, кто строит свой ужас умозрительно, будет стараться сделать его как можно убедительнее массой отвратительных и страшных деталей, тщательной выпиской гнусных и жутких подробностей.

Исторические картины В.И. Сурикова, трактующие, главным образом, драматические и кровавые эпизоды русской истории, поражают в этом отношении своим исключительным тактом и художественной уравновешенностью.

Я не раз расспрашивал покойного Василия Ивановича о том, при каких обстоятельствах создавались и какими впе-

чатлениями были вызваны его картины, и рассказы его на эти темы были глубоко поучительны и интересны.

«Когда я “Стрельцов” писал, – говорил он, – я ужаснейшие сны видел. Боялся я ночей: каждую ночь во сне казни видел. Кровью кругом пахнет. Всё представлялось, как Петр тут, между ними, ходил. А один из стрельцов ему у плахи сказал: “Отодвинься-ка, царь, – здесь мое место”. Всё я народ себе представлял, как он волнуется, “подобно шуму вод многих”.

Проснешься и обрадуешься. Посмотришь на картину: никакого *этого* ужаса в ней нет. Всё время была у меня мысль, чтобы зрителя не потревожить, чтобы спокойствие было во всем. Всё боялся, не пробужу ли я в зрителе неприятного чувства. Сам-то я свят, а вот, как другие? У меня в картине крови не изображено, и казнь еще не начиналась. А ведь это всё – и кровь, и казни – я всё в себе переживал.

“Утро стрелецких казней” – хорошо их кто-то назвал: торжественность последних минут хотелось мне передать, а совсем не казнь.

Когда я в первый раз из Сибири в Москву приехал, меня очень соборы поразили. Особенно Василий Блаженный: всё он мне кровавым казался. Я на памятники, как на живых людей, смотрел, расспрашивал их: “Вы видели, вы – слышали, вы – свидетели”. Только они не словами говорят. Я вот вам в пример скажу: верю в Бориса Годунова и в Самозванца только потому, что про них на Иване Великом написано. А вот у Пушкина не верю: очень уж у него красиво, точно сказка.

А памятники всё сами видели: и царей в одеждах, и царевен. Живые свидетели. В Лувре, вон, быки ассирийские стоят. Я на них смотрел, и не быки меня поражали, а то, что у них копыта стерты, – значит, люди здесь ходили. Вот что меня поражает.

Помню я, когда свечу днем на белой рубахе видел, с рефлексами. Отсюда все “Стрельцы” и пошли. Когда я их задумал, у меня все лица сразу так и возникли. И цветовая раскраска вместе с композицией. Я ведь живу от самого холста – из него всё возникает.

А дуги-то, телеги для “Стрельцов” – это я всё по рынкам писал. Очень я любил все эти деревянные принадлежности рисовать: дуги, оглобли, колеса, что с чем связано. Пишешь и думаешь, что это самое важное во всей картине. На колесах-то грязь – раньше Москва немощеная была – грязь была черная. Кое-где прилипнет, а рядом серебром блестит чистое железо. И вот, среди всех драм, что я писал, я эти детали любил. Никогда не было желания потрясти. Когда я телегу видел, я каждому колесу готов был в ноги поклониться. А в дровнях-то какая красота: в копылках, в вязах, в саноотводах... А в изгибах полозьев, как они колышатся и блестят, как кованые. Я, бывало, мальчиком еще, переверну санки и рассматриваю, как это полозья блестят. Какие изгибы у них. Ведь русские дровни воспеть нужно».

Меня интересовало, какие впечатления реальности привели Сурикова к темам «Казни стрельцов» и «Боярыни Морозовой».

В.И. Суриков, потомок казаков Суриковых, сотрудников Ермака и основателей Красноярска, родился в Красноярске в 1848 году, и детство его прошло в обстановке, очень близкой по духу и по нравам к XVII веку русской истории.

«Жестокие нравы были, – рассказывает он. – Казни и телесные наказания на площадях публично происходили. Эшафот недалеко от училища был. Там на кобыле наказывали плетьми. Бывало, идем мы, дети, из училища. Кричат: “Везут! везут!” Мы все на площадь бежим за колесницей. Палачей дети любили. Мы на палачей как на героев смотрели. По именам их знали: какой Мишка, какой Сашка. Рубахи у них красные, порты широкие. Они перед толпой по эшафоту похаживали. Плечи расправляли. Вот я у Лермонтова понимаю. Помните, как у него о палаче: “Палач весело похаживает...” Геройство было в размахе. Мы на них с удивлением смотрели: необыкновенные люди какие-то.

Вот теперь скажут – воспитание! А ведь это укрепляло; и принималось только то, что хорошо. Меня только красота в этом поражала: черный эшафот, красная рубаха. Красота!

И преступники так относились: сделал, значит, расплачиваться надо. И сила какая бывала у людей: сто плетей вы-

держивали, не крикнув. И ужаса никакого не было: скорее восторг. Нервы всё выдерживали.

Помню, одного драли: он точно мученик стоял. Не крикнул ни разу. А мы все – мальчики – на заборе сидели. Сперва тело красное стало, а потом синее: одна венозная кровь текла. Спирт им нюхать дают.

Один татарин – храбрился, помню, а после второй плети начал кричать: народ смеялся очень. Женщину одну драли: она мужа своего – извозчика – убила. Она думала, что ее в юбках драть будут. Много на себя навертела. Так с нее палачи юбки как сорвали – они по воздуху, как голуби полетели. А она, как кошка, кричала – весь народ хохотал. А то одного за троеженство клеймили, а он все кричал: “Да за что же?”

Смертную казнь я два раза видел. Раз трех мужиков за поджог казнили. Один высокий парень был, вроде Шаляпина. Другой уже старик. Их на телегах в белых рубахах привезли. Женщины лезут, плачут – родственницы их. Я близко стоял. Дали залп. На рубахах красные пятна появились. Два упали, а парень стоит. Потом и он упал. А потом, вдруг, вижу, подымается. Еще дали залп – и опять подымается. Такой ужас, я вам скажу. Потом один офицер подошел, приставил револьвер, убил его.

Вот у Толстого, помните, описание, как поджигателей в Москве расстреливали? Там у одного, когда в яму свалили, плечо шевелилось. Я его спрашивал:

– Вы это видели, Лев Николаевич? – Говорит – “по рассказам...” Только, я думаю, – видел. Не такой человек был. Это он скрывал. Наверное, видел.

А другой раз я видел, как поляка казнили – Флерковского. Он во время переклички ножом офицера пырнул. Военное время было. Его приговорили. Мы, мальчики, за телегой бежали: его далеко за город везли.

Он бледный вышел. Все кричал: “Делайте то же, что я сделал”. Рубашку поправил. Ему умирать, а он рубашку поправляет. У меня прямо земля под ногами поплыла, как залп дали».

Человек, так близко видевший проливаемую кровь и так интимно слитый в детские годы с чувствами толпы, с ее

восторгом перед палачами, с ее суровым требованием мужественной расплаты от преступников, знал ценность ужаса и обладал настоящим чувством меры в искусстве.

У меня записан еще такой характерный рассказ Василий Ивановича:

«Помню, “Стрельцов” я уже кончил почти. Приезжает Илья Ефимович Репин посмотреть. Говорит:

– Что же это у вас ни одного казненного нет? Вы бы вот здесь хоть, на виселице на правом плане повесили бы.

Как он уехал, мне и захотелось попробовать. Я знал, что нельзя, а интересно было, что получится. Я и пририсовал мелом фигуру стрельца повешенного. А тут, как раз, нянька в комнату вошла. Как увидала, так без чувств и грохнулась. Еще в тот день Павел Михайлович Третьяков заехал:

“Что вы – картину всю испортить хотите?”

– Да чтобы я, говорю, так свою душу предал... Да разве так можно? Вон у Репина на “Иоанне Грозном” – сгусток крови – черный, липкий... Разве это так бывает? Она ведь широкой струей течет – алой, светлой. Это только через час она так застыть может. Ведь это он только для страху».

Этот эпизод очень характерными чертами рисует два типа художников, о которых я говорил вначале: художника, пережившего лично изображаемый ужас и проникнутого «возвышенной стыдливостью страданья», и художника, легкомысленно старающегося сделать ужас убедительным посредством нагромождения пугающих, натуралистических деталей.

В творчестве В.И. Сурикова поражает гениальная, чисто-детская непосредственность по отношению к явлениям и формам внешнего мира, соединенная с неосознанной глубиной интуиции и художественного такта.

Мне пришлось от него слышать еще такие признания о возникновении его картин:

– В восемьдесят первом году поехал я жить в деревню. В Перерву. В избушке нищенской жили. Жена. Дети. Тесно. И выйти нельзя – дождь. Здесь вот всё мне и думалось: кто же это так вот в низкой избе сидел? И вдруг – Меншиков. Сразу

всю картину увидал. Весь узел композиции. Только не знал, как княжну посажу...

А то раз ворону на снегу видел. Сидит ворона на снегу и крыло одно отставила. Черным пятном на белом снегу сидит. Так вот этого пятна я много лет забыть не мог. Закроешь глаза – ворона сидит... Потом «Боярыню Морозову» написал.

СУРИКОВ

(Материалы для биографии)

Познакомился я с Василием Ивановичем Суриковым в начале 1913 года, когда И.Э. Грабарь предложил мне написать о нем монографию для издательства Кнебеля. Через общих знакомых я обратился к Василию Ивановичу[1] с вопросом: не буду ли я ему неприятен как художественный критик и не согласится ли он дать мне материалы для своей биографии. Василий Иванович ответил, что ничего не имеет против моего подхода к искусству, и согласился рассказать мне свою жизнь. Когда мы встретились и я изложил ему предполагаемый план моей работы, он сказал: «Мне самому всегда хотелось знать о художниках то, что Вы хотите обо мне написать; и не находил таких книг. Я Вам всё о себе расскажу по порядку. Сам ведь я записывать не умею. Думал, так моя жизнь и пропадет вместе со мною. А тут все-таки кое-что останется».

Наши беседы длились в течение января месяца. Во время рассказов Василия Ивановича я тут же делал себе заметки, а вернувшись домой, в тот же вечер восстановлял весь разговор в наивозможной полноте, стараясь передать не только смысл, но и форму выражения, особенности речи, удержать подлинные слова.

Смерть Василия Ивановича застала мою монографию еще не оконченной. Но я спешу опубликовать мои разговоры с ним как материалы для его биографии и для того, чтобы хоть в слабой степени запечатлеть звуки его живого голоса.

Приведя в порядок мои записи, я построил их не в последовательности наших бесед, так как Василий Иванович часто отвлекался, возвращался назад и повторял уже рассказанное, но в порядке хронологическом, чтобы дать связную картину его жизни.

Суриков был среднего роста, крепкий, сильный, широкоплечий, моложавый, несмотря на то, что ему было уже под семьдесят: он родился в 1848 году. Густые волосы с русою проседью, подстриженные в скобку, лежали плотною шапкой и не казались седыми. Жесткие и короткие, они слабо вились в бороде и усах.

В наружности простой, народной, но не крестьянской, чувствовалась закалка крепкая, крутая: скован он был по-северному, по-казацки.

Рука у него была маленькая, тонкая, не худая. С красивыми пальцами, суживающимися к концам, но не острыми.

Письмена на ладони четкие, глубокие, цельные. Линия головы сильная, но короткая. Меркуриальная – глубока, удвоена и на скрещении с головной вспыхивала звездой, одним из лучей которой являлось уклонение Аполлона в сторону Луны.

Однажды, рассматривая его руку, я сказал Василию Ивановичу:

«У Вас громадная сила наблюдательности: даже то, что Вы видели мельком, у Вас остается четко в глазах. Разум у Вас ясный и резкий, но он не озаряет области более глубокие и представляет полный простор бессознательному. Идея, едва появившись, у Вас тотчас же облекается в зрительную форму, опережая свое сознание. Вы осознаете из форм...»

Он перебил меня:

«Да вот у меня было так: я жил под Москвой на даче,[2] в избе крестьянской. Лето дождливое было. Изба тесная, потолок низкий. Дождь идет, и работать нельзя. Скушно. И стал я вспоминать: кто же это вот точно так же в избе сидел. И вдруг... Меншиков... сразу всё пришло – всю композицию целиком увидел. Только не знал еще, как княжну посажу.

...А то раз ворону на снегу увидал. Сидит ворона на снегу и крыло одно отставила, черным пятном на снегу сидит. Так вот этого пятна я много лет забыть не мог. Потом боярыню Морозову написал. Да и “Казнь стрельцов” точно так же пошла: раз свечу зажженную днем на белой рубахе увидал, с рефлексами».

В творчестве и личности Василия Ивановича Сурикова русская жизнь осуществила изумительный парадокс: к нам в двадцатый век она привела художника, детство и юность которого прошли в XVI и в XVII века русской истории.

В одной научной фантазии Фламмарион рассказывает, как сознательное существо, удаляющееся от земли со скоростью, превышающей скорость света, видит всю историю земли развивающейся в обратном порядке и постепенно отступающей в глубину веков.[3]

Для того чтобы проделать этот опыт в России в середине XIX века (да отчасти и теперь), вовсе не нужно было развивать скорости, превосходящей скорость света, а вполне достаточно было поехать на перекладных с запада на восток, по тому направлению, по которому в течение веков постепенно развертывалась русская история.

Один из секретов Сурикова – цельного и подлинного художника-реалиста, посвятившего жизнь самому неверному из видов искусства, исторической живописи, – в том, что он никогда не восстанавливал археологически формы жизни минувших столетий, а добросовестно писал то, что сам видел собственными глазами, потому что он был действительным современником и Ермака, и Стеньки Разина, и боярыни Морозовой, и казней Петра.

Он происходил из старой казацкой семьи. Предки его пришли в Сибирь вместе с Ермаком. Род его идет, очевидно, с Дона, где в Верхне-Ягирской и Кундрючинской станицах еще сохранились казаки Суриковы. Оттуда они пошли завоевывать Сибирь и упоминаются как основатели Красноярска в 1622 г.[4] Здесь двести двадцать шесть лет спустя и родился В.И. Суриков.

«После того как они Ермака потопили в Иртыше, – рассказывал он, – пошли они вверх по Енисею, основали Енисейск, а потом Красноярские Остроги – так у нас места, укрепленные частоколом, назывались».

Развертывая документы и книги, он с гордостью читал вслух Историю Красноярского бунта,[5] когда казаки спустили по Енисею неугодного им царского воеводу Дурново, и при

упоминании каждого казацкого имени перебивал себя, восклицая: «Это ведь все сродственники мои... Это мы-то – воровские люди... И с Многогрешными я учился – это потомки Гетмана...»[6]

А потом он начинал рассказывать:

«В Сибири народ другой, чем в России: вольный, смелый. И край-то какой у нас. Сибирь западная – плоская, а за Енисеем у нас уже горы начинаются: к югу тайга, а к северу холмы, глинистые – розово-красные. И Красноярск – отсюда имя; про нас говорят: “Красноярым сердцем яры”.

Горы у нас целиком из драгоценных камней – порфир, яшма. Енисей чистый, холодный, быстрый. Бросишь в воду полено, а его бог весть уже куда унесло. Мальчиками мы, купаясь, чего только не делали. Я под плоты нырял: нырнешь, а тебя водой внизу несет. Помню, раз вынырнул раньше времени: под балками меня волочило. Балки скользкие, несло быстро, только небо в щели мелькало – синее. Однако вынесло. А на Каче – она под Красноярском с Енисеем сливается – плотины были. Так мы оттуда – аршин шесть-семь высоты – по водопаду вниз ныряли. Нырнешь, а тебя вместе с пеной до дна несет – бело всё в глазах. И надо на дне в кулак песку захватить, чтобы показать; песок чистый, желтый. А потом с водой на поверхность вынесет.

А на Енисее острова – Татышев и Атаманский. Этот по деду назвали. И кладбище над Енисеем с могилой дедовой: красивую ему купец могилу сделал. В семье у нас все казаки. До 1825 года простыми казаками были, а потом офицеры пошли. А раньше Суриковы все сотники, десятники. А дед мой Александр Степанович был полковым атаманом.[7]

Подполье у нас в доме было полно казацкими мундирами, еще старой екатерининской формы. Не красные еще мундиры, а синие, и кивера с помпонами.

Помню, еще мальчиком, как войска идут – сейчас к окну. А внизу все мои сродственники идут – командирами: и отец, и дядя Марк Васильевич,[8] и в окно мне грозят рукой.

Атамана, Александра Степановича, я маленьким только помню – он на пятьдесят третьем году помер.[9] Помню, он

сказал раз: "Сшейте-ка Васе шинель, я его с собой на парад буду брать". Он на таких дрожках с высокими колесами на парад ездил. Сзади меня посадил и повез на поле, где казаки учились пиками. Он из простых казаков подвигами своими выдвинулся. А как человек был простой... Во время парада баба на поле заехала, не знает, куда деваться. А он ей: "Кума! Кума! Куда заехала?" Широкая натура. Заботился о казаках, очень любили его.

После него Мазаровича назначили. Жестокий человек был. Насмерть засекал казаков. Он до 56 года царствовал. Марка Васильевича – дядю – часто под арест сажал. Я ему на гауптвахту обед носил. Раз ночью Мазарович на караул поехал. На него шинели накинули, избили его. Это дядя мой устроил. Сказалась казацкая кровь. После него Голотевского назначили. После Корфа. А после Енисейский казачий полк был расформирован.[10]

А Василий Матвеевич[11] (он поэт был – "Синий ус" его звали), его на смотру начальник оскорбил, так он эполеты с себя сорвал и его по лицу отхлестал – ватрушками-то.

У деда, у Василия Ивановича, что в Туруханске умер, лошадь старая была, на которой он всегда на охоту ездил. И так уж приноровился – положит ей винтовку между ушей и стреляет. Охотник был хороший – никогда промаху не давал. Но стареть начал, так давно уже на охоту не ездил. Но вздумал раз оседлать коня. И он стар, и лошадь стара. Приложился, а конь-то и поведи ухом. В первый раз в жизни промах дал. Так он обозлился, что коню собственными зубами ухо откусил. Конь это – Карка, гнедой, огромный – после смерти его остался. Громадными правами гражданства пользовался. То в сусек забредет – весь в муке выйдет. А то в сени за хлебом придет. Это казацкая черта – любят коней. И хорошие кони у нас. У брата "Мишка" был. Он-то уж за ним ходил – и чешет, и гладит. А меня раз на вожжах тащил на именинах брата. Брат его продал, а ночью он стучит: конюшню разломал и пришел».

Эта неудержимая и буйная кровь, не потерявшая своего казацкого хмеля со времен Ермака, текла в жилах Василия Ивановича. Она была наследием отцовской стороны. Со сто-

роны же матери было глубокое и ясное затишье успокоенного семейного уклада старой Руси.

«Первое, что у меня в памяти осталось, – рассказывал он, – это наши поездки зимой в Торгошинскую станицу. Мать моя из Торгошиных была.[12] А Торгошины были торговыми казаками – извоз держали, чай с китайской границы возили от Иркутска до Томска, но торговлей не занимались. Жили по ту сторону Енисея – перед тайгой. Старики неделеные жили. Семья была богатая. Старый дом помню. Двор мощеный был. У нас тесаными бревнами дворы мостят. Там самый воздух казался старинным. И иконы старые, и костюмы. И сестры мои двоюродные – девушки совсем такие, как в былинах поется про двенадцать сестер. В девушках была красота особенная: древняя, русская. Сами крепкие, сильные. Волосы чудные. Всё здоровьем дышало. Трое их было – дочери дяди Степана – Таня, Фаля и Маша. Рукодельем они занимались: гарусом на пяльцах вышивали. Песни старинные пели тонкими, певучими голосами. Помню, как старики Феодор Егорыч и Матвей Егорыч пóдвечер на двор в халатах шелковых выйдут, гулять начнут и "Не белы снеги..." поют. А дядя Степан Федорович с длинной черной бородой. Это он у меня в "Стрельцах" – тот, что, опустив голову, сидит, "как агнец жребию покорный".[13]

Там старина была. А у нас другое. Дом новый. Старый суриковский дом, вот о котором в Истории Красноярского бунта говорится, я в развалинах помню. Там уже не жил никто. Потом он во время большого пожара сгорел. А наш новый был – в тридцатых годах построенный. В то время дед еще сотником в Туруханске был. Там ясак собирал, нам присылал. Дом наш соболями и рыбой строился. Тетка к нему ездила. Рассказывала потом про северное сияние. Солнце там, как медный шар. А как уезжала – дед ей полный подол соболей наклал. Я потом в тех краях сам был, когда остяков для "Ермака" рисовал. Совсем северно. Совсем как американские индейцы. И повадка, и костюм. И татарские могильники со столбами – "курганами" называются.

А первое мое воспоминание, это как из Красноярска в Торгошино через Енисей зимой с матерью ездили. Сани

высокие. Мать не позволяла выглядывать. А все-таки через край посмотришь: глыбы ледяные столбами кругом стоймя стоят, точно дольмены. Енисей на себе сильно лед ломает, друг на друга их громоздит. Пока по льду едешь, то сани так с бугра на бугор и кидает. А станут ровно идти – значит, на берег выехали.

Вот на том берегу я в первый раз видел, как “Городок” брали. Мы от Торгошиных ехали. Толпа была. Городок снежный. И конь черный прямо мимо меня проскочил, помню. Это, верно, он-то у меня в картине и остался.[14] Я потом много городков снежных видел. По обе стороны народ стоит, а посредине снежная стена. Лошадей от нее отпугивают криками и хворостинами бьют: чей конь первый сквозь снег прорвется. А потом приходят люди, что городок делали, денег просить: художники ведь. Там они и пушки ледяные, и зубцы – всё сделают. А раньше, помню, мне мать на луну показывала – я глаза и рот различал.

В баню мать меня через двор на руках носила. А рядом у казака Шерлева медведь был на цепи. Он повалил забор и черный при луне на столбе сидит. Мать закричала и бежать».

Увлеченный воспоминаниями, Василий Иванович вытаскивает из крепкого кованого сундука, стоящего в темном углу комнаты, сундука, в котором у него хранятся все его рисунки, этюды, документы и фамильные воспоминания, несколько кусков шелковых тканей и показывает треугольный платок из парчовой материи – половину квадрата, разрезанного от угла до угла. Парча красновато-лиловая, с желтизной и золотым тканьем, и хранит жесткие, привычные складки, которыми ложилась вокруг лица.

«Этот платок бабушка моя на голове носила. Это его для двух сестер купили и пополам разрезали. Приданое моей матери всё украли – только это осталось. В Сибири ведь разбои всегда. На ночь, как в крепость, запирались. Я помню, еще совсем маленьким был. Спать мы легли. Вся семья в одной постели спала. Я у отца всегда “на руке” спал. Брат. Сестра. А старшая сестра, Елисавета, от первого брака, в ногах спала. Утром мать просыпается: “Что это, говорит, по ногам

дует?". Смотрим, а дверь разломана. Грабители, значит, через нашу комнату прошли. Ведь если б кто из нас проснулся, так они бы всех нас убили. Но никто не проснулся, только сестра Елисавета помнит, что точно ей кто ночью на ногу наступил. И всё приданое материно с собою унесли. Потом еще платки по дороге на заборе находили. Да матери венчальное платье на Енисее пузырем всплыло: его к берегу прибило. А остальное так и погибло».

Тут же он достает фотографию своей матери в гробу. Она лежит с лицом старой крестьянки, с головой, повязанной платком. Облик спокойный, благостный, сильный. В нем кованость и медный чекан. Морщины глубокие и прямые.

А Василий Иванович продолжает вспоминать о встречах с разбойниками: как рабочий ломился к ним пьяный в кухню – зарезать хотел, а она успела запереться и через окно позвать из казачьего приказа казаков.

«Мать моя удивительная была. Вот Вы ее портрет видели.[15] У нее художественность в определениях была: посмотрит на человека и одним словом определит. Вина она никогда не пила, только на свадьбе своей губы в шампанском помочила. Очень смелая была. Женщину раз, мужеубийцу, к следователю привели. Она у нас в доме сидела. Матери ночью понадобилось в подвал пойти. Она всегда всё сама делала: прислугу не держала. Говорит ей: я вот одна, пойдем, подсоби мне. Так вместе с ней одна в пустом доме в подвал пошла – и ничего.

А то я раз с матерью ехал, – из тайги вышел человек и заворотил лошадей в тайгу, молча. А потом мать слышит, он кучеру говорит: "Что ж, до вечера управимся с ними?" Тут мать раскрыла руки и начала молить: "Возьмите всё, что есть у нас, только не убивайте". А в это время навстречу священник едет. Тот человек в красной рубахе соскочил с козел и в лес ушел. А священник нас поворотил назад, и вместе с ним мы на ту станцию, откуда уехали, вернулись. А я только тогда проснулся, всё время головой у матери на коленях спал, ничего не слыхал.

Семья у нас небогатая. "Суриковская заимка" была с покосами. Отец умер рано, в 1859 году. Мне одиннадцать лет было. У него голос прекрасный был. Губернатор Енисейской

губернии его очень любил и всюду с собой возил.[16] У меня к музыке любовь от отца. Мать потом на его могилу ездила плакать. Меня с сестрой Катей брала. Причитала на могиле по-древнему. Мы ее всё уговаривали, удерживали».

Наряду с этими впечатлениями незапамятной русской старины, обступившей детство Василия Ивановича, на эти далекие окраины истории доходили и вести современной жизни.

«Дядя Марк Васильевич и Иван – образованные были. Много книг выписывали. Журналы "Современник" и "Новоселье" получали.[17] Я Мильтона "Потерянный Рай" в детстве читал, Пушкина и Лермонтова. Лермонтова любил очень. Дядя Иван Васильевич на Кавказ одного из декабристов, переведенных, сопровождал, – вот у меня есть еще шашка, что тот ему подарил. Так он оттуда в восторге от Лермонтова вернулся. Снимки ассирийских памятников у них были. Я уж иногда в детстве страшную их оригинальность чувствовал. Помню, как отец говорил: вот Исаакиевский собор открыли... вот картину Иванова привезли...[18]

Дяди Марк Васильевич и Иван Васильевич оба молодыми умерли от чахотки. На парадах простудились. Времена были николаевские – при сорокаградусных-то морозах – в одних мундирчиках. А богатыри были. Непокорные. Когда после смерти дедушки другого атаманом назначили, им частенько приходилось на гауптвахте сидеть. Дядя Марк Васильевич – он уже болен был тогда – мне вслух "Юрия Милославского" читал.[19] Это первое литературное произведение, что в памяти осталось. Я, прижавшись к нему под руку, слушал. Так и помню, как он читал: невысокая комната с сальною свечкой. И всё мне представлялось, как Омляш[20] в окошко заглядывает. Умер он зимой, одиннадцатого декабря. Мы, дети, когда он в гробу лежал, ему усы закрутили, чтобы у него геройский вид был. Похороны его помню – лошадь его за гробом вели.

Мать моя декабристов видела: Бобрищева-Пушкина и Давыдова.[21] Она всегда в старый собор ездила причащаться; они впереди всех в церкви стояли. Шинели с одного плеча спущены. И никогда не крестились. А во время ектеньи, ког-

да Николая I поминали, демонстративно уходили из церкви. Я сам, когда мне было тринадцать лет, Петрашевского-Буташевича на улице видел. Полный, в цилиндре шел. Борода с проседью. Глаза выпуклые – огненные. Прямо очень держался. Я спросил – кто это? – Политический, – говорят. Его мономаном звали. Он присяжным поверенным в Красноярске был.[22] Щапова тоже встречал, когда он приезжал материалы собирать».[23]

Настоящее общение с природой началось для Сурикова лет с шести, когда его отца перевели в 1854 году в Бузимовскую станицу[24] в шестидесяти верстах от Красноярска к северу. «В Бузимове мне вольно было жить. Страна была неведомая. Степь не меренная. Ведь в Красноярске никто до железной дороги не знал, что там за горами. Торгошино было под горой. А что за горой – никто не знал. Было там еще за двадцать верст Свищово. В Свищове у меня родственники были. А за Свищовым пятьсот верст лесу до самой китайской границы. И медведей полно. До пятидесятых годов девятнадцатого столетия всё было полно: реки – рыбой, леса – дичью, земля – золотом. Какие рыбы были! Осетры да стерляди в сажень. Помню – их привезут, так в дверях прямо, как солдаты, стоят. Или я маленьким был, что они такими громадными казались...

А Бузимо было к северу. Место степное. Село. Из Красноярска целый день лошадьми ехать. Окошки там еще слюдяные, песни, что в городе не услышишь. И масленичные гулянья и христославцы. У меня с тех пор прямо культ предков остался. Брат до сих пор поминовение обо всех умерших подает. В Прощеное воскресенье мы приходили у матери прощенье на коленах просить. На Рождестве христославцы приходили. Иконы льняным маслом натирали, а ризы серебряные мелом. Мама моя чудно пирожки делала. Посты соблюдали. В банях парились. Прямо в снег выскакивали. Во всех домах в Бузиме старые лубки висели – самые лучшие.

Верхом я ездил с семи лет. Пара у нас лошадок была: соловый и рыжий конь. Кони там степные – с большими головами – тарапаны. Помню, мне раз кушак новый подарили и шубку. Отъехал я, а конь всё назад заворачивает; я его изо

всех сил тяну. А была наледь. Конь поскользнулся и вместе со мной упал. Я прямо в воду. Мокрая вся шубка-то новая. Стыдно было домой возвращаться. Я к казакам пошел: там меня обсушили. А то раз я на лошади через забор скакал, конь копытом забор и задень. Я через голову и прямо на ноги стал, к нему лицом. Вот он удивился, думаю... А то еще, тоже семи лет было, с мальчиками со скирды катались – да на свинью попали. Она гналась за нами. Одного мальчишку хватила. А я успел через поскотину перелезть. Бык тоже гнался за мной: я от него опять же за поскотину, да с яра, да прямо в реку – в Тубу. Собака на меня цепная бросилась: с цепи вдруг сорвалась. Но сама, что ли, удивилась: остановилась и хвостом вдруг завиляла. Мы мальчиками палы́ пускали – сухую траву поджигали. Раз летом пошли, помню, икону встречать – по дороге подожгли. Трава высокая. Так нас уже начали языки догонять. До телеграфных столбов дошло. Я на Енисее приток переплывал – не широкий, сажень пятьдесят. А у меня судорогой ногу свело. Но я умел плавать и столбиком, и на спине. Доплыл так. А охотиться я начал еще с кремневым ружьем. И в первый же раз на охоте птичку застрелил. Сидела она. Я прицелился. Она упала. И очень я возгордился. И раз от отца отстал. Подождал, пока он за деревьями мелькает, и один остался в лесу. Иду. Вышел на опушку. А дом наш бузимовский на юру, как фонарь, стоит. А отец с матерью смотрят – меня ищут. Я не успел спрятаться – увидали меня. Отец меня драть хотел: тянет к себе, а мать к себе. Так и отстояла меня.

В школу – в приходское училище – меня восьми лет отдали, в Красноярск. Я оттуда домой в Бузимо только приезжал. Интересное тут со мной событие случилось, вот я Вам расскажу. В приходском училище меня из высшего класса в низший перевели. Товарищи очень смеялись. Я ничего не знал. А потом с первого класса[25] я начал прекрасно учиться.

Пошел я в училище. А мать пред тем приезжала – мне рубль пятаками дала. В училище мне идти не захотелось. А тут дорога разветвляется по Каче. Я и пошел по дороге в Бузимо. Вышел в поле. Пастухи вдали. Я верст шесть прошел. Потом лег на землю, стал слушать, как в “Юрии Милославском”, нет ли за мной погони. Вдруг вижу, вдали –

пыль. Глядь – наши лошади. Мать едет. Я от них от дороги свернул – прямо в поле. Остановили лошадей. Мать кричит: "Стой! Стой! Да никак ведь это наш Вася!" А на мне такая маленькая шапочка была – монашеская. "Ты куда?" И отвезли меня назад в училище».

Наряду с этими впечатлениями вольного детства среди вольной природы в жизнь врывались суровые впечатления быта и нравов XVII века. «Мощные люди были. Сильные духом. Размах во всем был широкий, – рассказывал Василий Иванович. – А нравы жестокие были. Казни и телесные наказания на площадях публично происходили. Эшафот недалеко от училища был. Там на кобыле наказывали плетьми. Бывало, идем мы, дети, из училища. Кричат: "Везут! везут!" Мы все на площадь бежим за колесницей. Палачей дети любили. Мы на палачей, как на героев, смотрели. По именам их знали: какой Мишка, какой Сашка. Рубахи у них красные, порты широкие. Они перед толпой по эшафоту похаживали, плечи расправляли. Геройство было в размахе. Вот я Лермонтова понимаю. Помните, как у него о палаче: "Палач весело похаживает..."[26] Мы на них с удивлением смотрели – необыкновенные люди какие-то.

Вот теперь скажут – воспитание! А ведь это укрепляло. И принималось только то, что хорошо. Меня всегда красота в этом поражала, – сила. Черный эшафот, красная рубаха – красота! И преступники так относились: сделал, – значит, расплачиваться надо. И сила какая бывала у людей: сто плетей выдерживали, не крикнув. И ужаса никакого не было. Скорее восторг. Нервы всё выдерживали.

Помню, одного драли; он точно мученик стоял: не крикнул ни разу. А мы все – мальчишки – на заборе сидели. Сперва тело красное стало, а потом синее: одна венозная кровь текла. Спирт им нюхать дают. А один татарин храбрился, а после второй плети начал кричать. Народ смеялся очень. Женщину одну, помню, драли – она мужа своего, извозчика, убила. Она думала, что ее в юбках драть будут. На себя много навертела. Так с нее палачи как юбки сорвали – они по воздуху, как голуби, полетели. А она точно кошка кричала – весь

народ хохотал. А то еще одного за троеженство клеймили, а он всё кричал: “Да за что же?”

Смертную казнь я два раза видел. Раз трех мужиков за поджог казнили. Один высокий парень был, вроде Шаляпина, другой старик. Их на телегах в белых рубахах привезли. Женщины лезут – плачут, – родственницы их. Я близко стоял. Дали залп. На рубахах красные пятна появились. Два упали. А парень стоит. Потом и он упал. А потом, вдруг вижу, подымается. Еще дали залп. И опять подымается. Такой ужас, я Вам скажу. Потом один офицер подошел, приставил револьвер, убил его. Вот у Толстого, помните, описание, как поджигателей в Москве расстреливали? Там у одного, когда в яму свалили, плечо шевелилось.[27] Я его спрашивал: “Вы это видели, Лев Николаевич?” Говорит: “По рассказам”. Только, я думаю, видел: не такой человек был. Это он скрывал. Наверное, видел.

А другой раз я видел, как поляка казнили – Флерковского.[28] Он во время переклички ножом офицера пырнул. Военное время было. Его приговорили. Мы, мальчишки, за телегой бежали.

Его далеко за город везли. Он бледный вышел. Всё кричал: “Делайте то же, что я сделал”. Рубашку поправил. Ему умирать, а он рубашку поправляет. У меня прямо земля под ногами поплыла, как залп дали.

Жестокая жизнь в Сибири была. Совсем XVII век. Кулачные бои помню. На Енисее зимой устраивались. И мы мальчишками дрались. Уездное и духовное училища были в городе, так между ними антагонизм был постоянный. Мы всегда себе Фермопильское ущелье представляли: спартанцев и персов. Я Леонидом Спартанским всегда был.

Мальчиком постарше я покучивал с товарищами. И водку тогда пил. Раз шестнадцать стаканов выпил. И ничего. Весело только стало. Помню, как домой вернулся, мать меня со свечами встретила.

Двух товарищей моих в то время убили. Был товарищ у меня – Митя Бурдин. Едет он на дрожках. Как раз против нашего дома лошадь у него распряглась. Я говорю: “Митя, зайди чаю напиться”. Говорит – некогда. Это шестого октяб-

ря было. А седьмого земля мерзлая была. Народ бежит, кричат: "Бурдина убили". Я побежал с другими. Вижу, лежит он на земле голый. Красивое, мускулистое у него тело было. И рана на голове. Помню, подумал тогда: вот если Дмитрия Царевича писать буду – его так напишу.

Его казак Шаповалов убил. У женщин они были. Тот его и заревновал. Помню, как на допрос его привели. Сидел он так, опустив голову. Мать его и спрашивает: "Что ж это ты наделал?" – Видно, говорит, черт попутал. – У нас совсем по-иному к арестантам относились.

А другой у меня был товарищ – Петя Чернов. Мы с ним франты были. Шелковые шаровары носили, поддевки, шапочки ямщицкие и кушаки шелковые. Оба кудрявые. Веселая жизнь была. Маскировались мы. Я тройкой правил, колокольцы у нас еще валдайские сохранились – с серебром. Заходит он в первый день Пасхи. Лед еще не тронулся. Говорит: "Пойдем на Енисей в проруби рыбу ловить". – Что ты? в первый-то день праздника? – И не пошел. А потом слышу: Петю Чернова убили. Поссорились они. Его бутылкой по голове убили и под лед спустили. Я потом его в анатомическом театре видел: распух весь, и волосы совсем слезли – голый череп.

Широкая жизнь была. Рассказы разные ходили. Священника раз вывезли за город и раздели. Говорили, что это демоны его за святую жизнь мучили. Разбойник под городом в лесу жил. Вроде как бы Соловья-разбойника».

О начале своей живописи Василий Иванович рассказывал так: «Рисовать я с самого детства начал. Еще, помню, совсем маленьким был, на стульях сафьяновых рисовал – пачкал. Из дядей моих один рисовал – Хозяинов.[29] Мать моя не рисовала. Но раз нужно было казачью шапку старую объяснить. Так она неуверенно карандашом нарисовала: я сейчас же ее увидал. Комнаты у нас в доме были большие и низкие. Мне, маленькому, фигуры казались громадными. Я потому всегда старался или горизонт очень низко поместить, или фону сделать поменьше, чтобы фигура больше казалась.

Главное, я красоту любил. Во всем красоту. В лица с детства еще вглядывался, как глаза расставлены, как черты лица составляются. Мне шесть лет, помню, было – я Петра Великого с черной гравюры рисовал. А краски от себя: мундир синькой, а отвороты брусникой. В детстве я всё лошадок рисовал, как все мальчики. Только ноги у меня не выходили. А у нас в Бузиме был работник Семен, простой мужик. Он меня научил ноги рисовать. Он их начал мне по суставам рисовать. Вижу, гнутся у его коней ноги. А у меня никак не выходило, это у него анатомия, значит.

У нас в доме изображение иконы Казанского собора работы Шебуева висело. Так я целыми часами на него смотрел. Вот, как тут рука ладонью с боку лепится. Когда я в красноярском уездном училище учился, там учитель рисования был – Гребнев.[30] Он из Академии был. У нас иконы на заказ писал. Так вот, Гребнев меня учил рисовать. Чуть не плакал надо мною. О Брюллове мне рассказывал. Об Айвазовском, как тот воду пишет, – что совсем как живая; как формы облаков знает. Воздух – благоухание.

Гребнев брал меня с собою и акварельными красками заставлял сверху холма город рисовать. Плен-эр, значит. Мне одиннадцать лет тогда было. Приносил гравюры, чтобы я с оригинала рисовал: “Благовещение” Боровиковского, “Ангел молитвы” Неффа, рисунки Рафаэля и Тициана. У меня много этих рисунков было. Все в Академии пропали. Теперь только три остались. А вспоминаю, дивные рисунки были. Так тонко сделаны. Я помню, как рисовал, не выходило всё. Я плакать начинал, а сестра Катя утешала: “Ничего, выйдет!” Я еще раз начинал, и ведь выходило. Вот, посмотрите-ка. Это всё я с черных гравюр, а ведь краски-то мои. Я потом в Петербурге смотрел: ведь похоже – угадал. Ведь как эти складки тонко здесь сделаны. И ручка. Очень мне эта ручка нравилась – так тонко лепится. Я очень красоту композиции любил. И в картинах старых мастеров больше всего композицию чувствовал. А потом начал ее и в природе всюду видеть. Когда меня губернатор Замятин [31] хотел в Академию определить, я все эти рисунки собрал; их туда отправили. А ответ пришел: если хочет ехать на свой счет – пусть едет, а

мы его на казенный счет не берем. А потом, когда я в Петербург уже приехал, меня спрашивает инспектор Шренцер:[32] "А где же Ваши рисунки?" Нашел папку, перелистал. "Это? – говорит. – Да за такие рисунки Вам даже мимо Академии надо запретить ходить". Все эти рисунки так у него и пропали.

Я в Красноярске в детстве и масляные картины видал. У Атаманских в дому[33] были масляные картины в старинных рамках. Одна была: рыцарь умирающий, а дама ему платком рану затыкает. И два портрета генерал-губернаторов: Лавинского и Степанова.[34]

А потом у крестной, у Ольги Матвеевны Дурандиной, у которой я жил, пока в училище был,[35] когда наши еще в Бузиме жили; у нее тоже большие масляные картины были; одна саженная, и фигуры до колен: старик Ной благословляет Иафета и Сима – тоже стариков, а Хам черный – в стороне стоит. А на другой – Давид с головой Голиафа. Картины эти – кисти Хозяинова, одного из родственников, были.

Я вот Вам еще один случай расскажу. Там в Сибири у нас такие проходимцы бывают. Появится неизвестно откуда, потом уедет. Вот один такой на лошади проезжал. Прекрасная у него была лошадь – Васька. А я сидел, рисовал. Предлагает: "Хочешь покататься? Садись". Я на его лошади и катался. А раз он приходит – говорит: "Можешь икону написать?" У него, верно, заказ был. А сам-то он рисовать не умеет. Приносит он большую доску разграфленную. Достали мы красок. Немного: краски четыре. Красную, синюю, черную да белила. Стал я писать "Богородичные праздники". Как написал, понесли ее в церковь – святить. У меня в тот день сильно зубы болели. Но я все-таки побежал смотреть. Несут ее на руках. Она такая большая. А народ на нее крестится: ведь икона, и освященная. И под икону ныряют, как под чудотворную. А когда ее святили, священник, отец Василий, спросил: "Это кто же писал?" Я тут не выдержал: "Я", – говорю. – "Ну, так впредь икон никогда не пиши".

А потом, когда я в Сибирь приезжал, я ведь ее видел. Брат говорит: "А ведь икона твоя всё у того купца. Пойдем смотреть". Оседлали коней и поехали. Посмотрел я на икону: так и горит. Краски полные, цельные: большими синими и

красными пятнами. Очень хорошо. Ее у купца хотел красноярский музей купить. Ведь не продал. Говорит: "Вот я ее поновлю, так еще лучше будет". Так меня прямо тоска взяла.

После окончания уездного училища поступил я в четвертый класс гимназии – тогда в Красноярске открылась. Но курса не кончил. Средств у нас не было, пришлось из седьмого класса уйти.[36] Подрабатывать приходилось. Яйца пасхальные я рисовал по три рубля за сотню. Помню, журналы тогда всё смотрел художественные. Тогда журнал издавался "Северное сияние". А раньше еще "Художественный листок" Тимма.[37] Это еще во время Крымской войны. Пушка одна меня, помню, очень поразила – огнем полыхает.

Очень я по искусству тосковал. Мать какая у меня была: видит, что я плачу, – горел я тогда, – так решили, что я пойду пешком в Петербург. Мы вместе с матерью план составили. Пойду я с обозами – она мне тридцать рублей на дорогу давала. Так и решили.

А раз пошел я в собор, – ничего ведь я и не знал, что Кузнецов обо мне знает,[38] – он ко мне в церкви подходит и говорит: "Я твои рисунки знаю и в Петербург тебя беру". Я к матери побежал. Говорит: "Ступай. Я тебе не запрещаю". Я через три дня уехал. Одиннадцатого декабря 1868 года. Морозная ночь была. Звездная. Так и помню улицу, и мать темной фигурой у ворот стоит. Кузнецов – золотопромышленник был. Он меня перед отправкой к себе повел, картины показывал. А у него тогда был Брюллова – портрет его деда. Мне уж тогда те картины нравились, которые не гладкие. А Кузнецов говорит: "Что ж, те лучше".

Кузнецов рыбу в Петербург посылал – в подарок министрам. Я с обозом и поехал. Огромных рыб везли: я на верху воза на большом осетре сидел. В тулупчике мне холодно было. Коченел весь. Вечером, как приедешь, пока еще отогреешься; водки мне дадут. Потом в пути я себе доху купил.

Барабинская степь пошла. Едут там с одного извозчичьего двора до другого. Когда запрягают, то ворота на запор. Готово? Ворота настежь. Лошади так и вылетят. В снежном клубе мчатся. И вот еще было у меня приключение. Может, не стоило бы рассказывать... Да нет – расскажу. Подъезжали

мы уже к станции. Большое село сибирское – у реки внизу. Огоньки уже горят. Спуск был крутой. Я говорю: надо лошадей сдержать. Мы с товарищами подхватили пристяжных, а кучер коренника. Да какой тут! Влетели в село. Коренник, что ли, неловко повернул, только мы на всем скаку вольт сделали прямо в обратную сторону: все так и посыпались. Так я... Там, знаете, окошки пузырные – из бычьего пузыря делаются... Так я прямо головой в такое окошко угодил. Как был в дохе – так прямо внутрь избы влетел. Старушка там стояла – молилась. Она меня за черта, что ли, приняла, – как закрестится. А ведь не попади я головой в окно, наверное бы насмерть убился. И рыба вся рассыпалась. Толпа собралась, подбирать помогали. Собрали всё. Там народ честный.

До самого Нижнего мы на лошадях ехали – четыре с половиной тысячи верст. Там я доху продал. Оттуда уже железная дорога была. В Москве я только один день провел: соборы видел. А 19 февраля 1869 года мы приехали в Петербург. На Владимирском остановились, на углу Невского. В гостинице "Родина".

Приехал я в Академию в феврале. Я уже Вам рассказывал, как инспектор Шренцер посмотрел мои рисунки и сказал: "Да Вас за такие рисунки и мимо Академии пускать не следует".

А в апреле – экзамен. Помню, мы с Зайцевым – он архитектором после был – гипс рисовали. Академик Бруни не велел меня в Академию принимать. Помню – вышел я. Хороший весенний день был. На душе было радостно. Рисунок я свой разорвал и по Неве пустил.

Поступил я тогда в школу Поощрения, к художнику Диаконову,[39] и три месяца гипсы рисовал. И научился во всевозможных ракурсах: нарочно самые трудные выбирал. За эти три месяца я три года курса прошел и осенью прямо в головной класс экзамены выдержал. Там еще композиции не подавались. А я слышал, какие в натурном задаются, и тоже подавал. Пять лет я пробыл в Академии. И научные классы прошел. Горностаев по истории искусств читал. Мы очень любили его слушать. Прекрасный рисовальщик был: нарису-

ет фигуру одной линией: Аполлона или Фавна – мы ее целую неделю с доски не стирали. Я в Академии больше всего композицией занимался. Меня там “композитором” звали. Я всё естественность и красоту композиции изучал. Дома сам себе задачи задавал и разрешал. Образцов никаких не признавал – всё сам. А в живописи только колоритную сторону изучал. Павел Петрович Чистяков очень развивал меня. Я это еще и в Сибири любил, а здесь он мне указал путь истинного колорита.

Я ведь со страшной жадностью к знаниям приехал. В Академии классов не пропускал. А на улицах всегда группировку людей наблюдал. Приду домой и сейчас зарисую, как они комбинируются в натуре. Ведь этого никогда не выдумаешь. Случайность приучился ценить. Страшно я ракурсы любил. Всегда старался дать всё в ракурсах. Они очень большую красоту композиции придают. Даже смеялись товарищи надо мной. Но рисунок у меня был нестрогий – всегда подчинялся колоритным задачам. Кроме меня, в Академии только у единственного ученика – у Лучшева – колоритные задачи были. Он сын кузнеца был. Мало развитой человек. Многого усвоить себе не мог. И умер рано...

А профессора... Нефф и по-русски-то плохо говорил. Шамшин всё говорил: “Поковыряйте в носу. Покопайте-ка в ухе”. Первая моя композиция в Академии была, – как убили Дмитрия Самозванца. Но больше всего мне классические композиции дались. За “Пир Валтасара”, как к нему пророк Даниил приходит, я первую премию получил. Она в “Иллюстрации” воспроизведена была.[40] Она в Академии хранится, слава богу, еще не украли.

В 69 году я, значит, поступил в Академию осенью. Так Петербурга и не покидал. После летами жил у товарища на Черной речке.

В 73 году я получил четыре серебряные медали, в 74-м научные курсы кончил.[41] Конкурировал я на малую золотую медаль “Милосердным самаритянином” и получил. Потом я ее Кузнецову в благодарность подарил. Она теперь в красноярском музее висит.

А первая моя собственная картина была: памятник Петра I при лунном освещении. Я долго ходил на Сенатскую площадь – наблюдал. Там фонари тогда рядом горели, и на лошади блики. Ее Кузнецов тогда же купил. Она тоже в музее красноярском теперь.

Пока я в Петербурге был, мне Кузнецов стипендию выдавал до самого конца. И премии еще брал всегда на конкурсах: то сто, то пятьдесят рублей. Так что в деньгах я не нуждался и ни от брата, ни от матери ничего не получал.

Петербург мне очень плох для здоровья был: грудная у меня болезнь началась было. Но в 73 году я на лето в Сибирь поехал: Кузнецов меня в свое имение в Минусинскую степь на промыслы позвал. Всё лето я там пробыл и совсем поправился.

В семьдесят пятом я написал Апостола Павла перед судом Ирода Антипы на большую золотую медаль. Медаль-то мне присудили, а денег не дали.[42] Там деньги разграбили, а потом казначея Исеева судили и в Сибирь сослали.[43] А для того чтобы меня за границу послать, как полагалось, денег и не хватило. И славу богу! Ведь у меня какая мысль была: Клеопатру Египетскую написать.[44] Ведь что бы со мной было!

Но классике я все-таки очень благодарен. Мне она очень полезна была и в техническом смысле, и в колорите, и в композиции.

Так мне вместо заграницы предложили работу в храме Спасителя в Москве. Я там первые четыре Вселенских собора написал.[45]

Работать для храма Спасителя было трудно. Я хотел туда живых лиц ввести. Греков искал. Но мне сказали: если так будете писать – нам не нужно. Ну, я уж писал так, как требовали. Мне нужно было денег, чтобы стать свободным и начать свое».

С окончанием Академии кончается личная биография Сурикова, и начинается творчество. Кровь старых бунтовщиков, покоривших Сибирь вместе с Ермаком, отстоенная в умиротворенном быту старой Руси, исключительно здоровое

детство, обставленное суровыми, трагическими и кровавыми впечатлениями природы и человеческой жизни, глубоко потрясавшими детскую душу, но не осложнявшимися никакими личными катастрофами, образовали в нем сосредоточенный и мощный заряд огромной творческой силы.

Академия плохо или хорошо, насколько это было в ее возможностях, научила его связной художественной речи.

Теперь нужно было только огниво, чтобы зажечь горючие материалы, скопившиеся в душе.

Огнивом этим была Москва.

«Я как в Москву приехал, – рассказывал Василий Иванович, – прямо спасен был. Старые дрожжи, как Толстой говорил, поднялись.

Я в Петербурге еще решил “Стрельцов” писать. Задумал я их, еще когда в Петербург из Сибири ехал. Тогда еще красоту Москвы увидал. Памятники, площади – они мне дали ту обстановку, в которой я мог поместить свои сибирские впечатления.

Я на памятники, как на живых людей смотрел, – расспрашивал их: “Вы видели, вы слышали, – вы свидетели”. Только они не словами говорят. Я вот Вам в пример скажу: верю в Бориса Годунова и в Самозванца только потому, что про них на Иване Великом написано.[46] А вот у Пушкина – не верю: очень у него красиво – точно сказка. А памятники все сами видели: и царей в одеждах, и царевен – живые свидетели. Стены я допрашивал, а не книги. В Лувре, вон, быки ассирийские стоят. Я на них смотрел, и не быки меня поражали, а то, что у них копыта стерты – значит, люди здесь ходили. Вот что меня поражает. Я в Риме в Соборе Петра в Петров день был. На колени стал над его гробницей и думал: “Вот они здесь лежат – исторические кости: весь мир об нем думает, а он здесь – тронуть можно”.

Как я на Красную площадь пришел – всё это у меня с сибирскими воспоминаниями связалось.

Когда я их задумал, у меня все лица сразу так и возникли. И цветовая раскраска вместе с композицией. Я ведь живу от самого холста: из него всё возникает. Помните, там у меня стрелец с черной бородой – это Степан Федорович Торго-

шин, брат моей матери. А бабы – это, знаете ли, у меня и в родне были такие старушки. Сарафанницы, хоть и казачки. А старик в “Стрельцах” – это ссыльный один, лет семидесяти. Помню, шел, мешок нес, раскачивался от слабости – и народу кланялся.

А рыжий стрелец – это могильщик, на кладбище я его увидал. Я ему говорю: “Поедем ко мне – попозируй”. Он уже занес было ногу в сани, да товарищи стали смеяться. Он говорит: “Не хочу”. И по характеру ведь такой, как стрелец. Глаза глубоко сидящие меня поразили. Злой, непокорный тип. Кузьмой звали. Случайность: на ловца и зверь бежит. Насилу его уговорил. Он, как позировал, спрашивал: “Что, мне голову рубить будут, что ли?”. А меня чувство деликатности останавливало говорить тем, с кого я писал, что я казнь пишу.

В Москве очень меня соборы поразили. Особенно Василий Блаженный: всё он мне кровавым казался. Этюд я с него писал.

И телеги еще всё рисовал. Очень я любил все деревянные принадлежности рисовать: дуги, оглобли, колеса, как что с чем связано. Всё для телег, в которых стрельцов привезли. Петр-то ведь тут между ними ходил. Один из стрельцов ему у плахи сказал: “Отодвинься-ка, царь, – здесь мое место”. Я всё народ себе представлял, как он волнуется. “Подобно шуму вод многих”. Петр у меня с портрета заграничного путешествия написан, а костюм я у Корба взял.[47]

Я когда “Стрельцов” писал – ужаснейшие сны видел: каждую ночь во сне казни видел. Кровью кругом пахнет. Боялся я ночей. Проснешься и обрадуешься. Посмотришь на картину. Слава богу, никакого этого ужаса в ней нет. Всё была у меня мысль, чтобы зрителя не потревожить. Чтобы спокойствие во всем было. Всё боялся, не пробужу ли в зрителе неприятного чувства. Я сам-то свят, – а вот другие... У меня в картине крови не изображено, и казнь еще не начиналась. А я ведь это всё – и кровь, и казни в себе переживал. “Утро стрелецких казней”: хорошо их кто-то назвал. Торжественность последних минут мне хотелось передать, а совсем не казнь.

Помню, "Стрельцов" я уже кончил почти. Приезжает Илья Ефимович Репин посмотреть и говорит: "Что же это у Вас ни одного казненного нет? Вы бы вот здесь хоть на виселице, на правом плане, повесили бы".

Как он уехал, мне и захотелось попробовать. Я знал, что нельзя, а хотелось знать, что получилось бы. Я и пририсовал мелом фигуру стрельца повешенного. А тут как раз нянька в комнату вошла, – как увидела, так без чувств и грохнулась.

Еще в тот день Павел Михайлович Третьяков заехал: "Что Вы, картину всю испортить хотите?" – Да чтобы я, говорю, так свою душу продал!.. Да разве так можно? Вон у Репина на "Иоанне Грозном"[48] сгусток крови, черный, липкий... Разве это так бывает? Ведь это он только для страху. Она ведь широкой струей течет – алой, светлой. Это только через час так застыть может.

А Вы знаете, Иоанна-то Грозного я раз видел настоящего: ночью в Москве на Зубовском бульваре в 1897 году встретил. Идет сгорбленный, в лисьей шубе, в шапке меховой, с палкой. Отхаркивается, на меня так воззрился боком. Бородка с сединой, глаза с жилками, не свирепые, а только проницательные и умные. Пил, верно, много. Совсем Иоанн. Я его вот таким вижу. Подумал: если б писал его – непременно таким бы написал. Но не хотелось тогда писать – Репин уже написал.

А дуги-то, телеги для "Стрельцов" – это я по рынкам писал. Пишешь и думаешь – это самое важное во всей картине. На колесах-то – грязь. Раньше-то Москва немощеная была – грязь была черная. Кое-где прилипнет, а рядом серебром блестит чистое железо. И вот среди всех драм, что я писал, я эти детали любил. Никогда не было желания потрясти.

Всюду красоту любил. Когда я телегу видел, я каждому колесу готов был в ноги поклониться. В дровнях-то какая красота: в копылках, в вязах, в саноотводах. А в изгибах полозьев, как они колышатся и блестят, как кованые. Я, бывало, мальчиком еще, – переверну санки и рассматриваю, как это полозья блестят, какие извивы у них. Ведь русские дровни воспеть нужно!..».

«“Стрельцы” у меня в 1878 году начаты были, а закончены в восемьдесят первом. В восемьдесят первом поехал я жить в деревню – в Перерву. В избушке нищенской. И жена с детьми. (Женился я в 1878 году. Мать жены была Свистунова – декабриста дочь.[49] А отец – француз). В избушке тесно было. И выйти нельзя – дожди.

Здесь вот всё мне и думалось: кто же это так вот в низкой избе сидел? И поехал я это раз в Москву за холстами. Иду по Красной площади. И вдруг... – Меншиков! Сразу всю картину увидал. Весь узел композиции. Я и о покупках забыл. Сейчас кинулся назад в Перерву. Потом ездил в имение Меншикова в Клинском уезде. Нашел бюст его. Мне маску сняли. Я с нее писал.

А потом нашел еще учителя-старика – Невенгловского;[50] он мне позировал. Раз по Пречистенскому бульвару идет, вижу, Меншиков. Я за ним: квартиру запомнить. Учителем был математики Первой гимназии. В отставке. В первый раз и не пустил меня совсем. А во второй раз пустил. Позволил рисовать. На антресолях у него писал. В халате, перстень у него на руке, небритый – совсем Меншиков. “Кого Вы с меня писать будете?” – спрашивает. Думаю: еще обидится – говорю: “Суворова с Вас рисовать буду”. Писатель Михеев потом из этого целый роман сделал.[51] А Меншикову я с жены покойной писал.[52] А другую дочь – с барышни одной. Сына писал в Москве с одного молодого человека – Шмаровина сына.[53]

В 1883 году картину выставил».

«“Боярыню Морозову” я задумал еще раньше “Меншикова” – сейчас после “Стрельцов”. Но потом, чтобы отдохнуть, “Меншикова” начал.

Но первый эскиз “Морозовой” еще в 1881 году сделал, а писать начал в восемьдесят четвертом, а выставил в восемьдесят седьмом. Я на третьем холсте написал. Первый был совсем мал. А этот я из Парижа выписал.

Три года для нее материал собирал. В типе боярыни Морозовой – тут тетка одна моя Авдотья Васильевна, что была за дядей Степан Феодоровичем, стрельцом-то с черной боро-

дой. Она к старой вере стала склоняться. Мать моя, помню, всё возмущалась: всё у нее странники да богомолки. Она мне по типу Настасью Филипповну из Достоевского напоминала. В Третьяковке этот этюд,[54] как я ее написал.

Только я на картине сперва толпу написал, а ее после. И как ни напишу ее лицо – толпа бьет. Очень трудно ее лицо было найти. Ведь сколько времени я его искал. Всё лицо мелко было. В толпе терялось.

В селе Преображенском, на старообрядческом кладбище – ведь вот где ее нашел.

Была у меня одна знакомая старушка – Степанида Варфоломеевна, из старообрядок. Они в Медвежьем переулке жили – у них молитвенный дом там был. А потом их на Преображенское кладбище выселили. Там в Преображенском все меня знали. Даже старушки мне себя рисовать позволяли и девушки-начетчицы. Нравилось им, что я казак и не курю.

И вот приехала к ним начетчица с Урала – Анастасия Михайловна. Я с нее написал этюд в садике, в два часа. И как вставил ее в картину – она всех победила.

“Персты рук твоих тонкостны, а очи твои молниеносны. Кидаешься ты на врагов, как лев”...[55]

Это протопоп Аввакум сказал про Морозову, и больше про нее ничего нет. А священника у меня в толпе помните? Это целый тип у меня создан. Это когда меня из Бузима еще учиться посылали, раз я с дьячком ехал – Варсонофием,[56] – мне восемь лет было. У него тут косички подвязаны. Въезжаем мы в село Погорелое. Он говорит: “Ты, Вася, подержи лошадей, я зайду в Капернаум”. Купил он себе зеленый штоф и там уже клюкнул.

“Ну, говорит, Вася, ты правь”. Я дорогу знал. А он сел на грядку, ноги свесил. Отопьет из штофа и на свет посмотрит. Точно вот у Пушкина в “Сцене в корчме”.[57] Как он русский народ знал!

И песню еще дьячок Варсонофий пел. Я и слова все до сих пор еще помню.

Монах снова испугался

(так и начиналось),

В свою келью отправлялся –
Ризу надевал.
Большу книгу в руки брал,
Очки поправлял

(он óчки пел, а не очки́).

Бросил книгу и очки,
Разорвал ризу в клочки.
Сам пошел плясать.
Наплясался до доволи,
Захотел он доброй воли,
Вышел на крыльцо,
Стукнул, брякнул во кольцо –
Ворон конь бежит.
На коня монах садился,
Под монахом конь бодрился,
В зеленых лугах.
Во зеленых во лужочках
Ходят девушки кружочком.
Девиц не нашел.
К честной девушке зашел.
Тут и лягу спать.
На полу монах ложился –
На перине очутился:
Видит, что беда.
Что она ни вынимала,
Всё монаху было мало.
Съел корову, да быка,
Да ребенка тредьяка...

А дальше не помню – всё у него тут путалось. Так всю дорогу пел. Да в штоф всё смотрел. Не закусывая пил. Только утром его привез в Красноярск. Всю ночь так ехали. А дорога опасная – горные спуски. А утром в городе на нас люди смотрят – смеются.

А юродивого я на толкучке нашел. Огурцами он там торговал. Вижу – он. Такой вот череп у таких людей бывает.

Я говорю – идем. Еле уговорил его. Идет он за мной, всё через тумбы перескакивает. Я оглядываюсь, а он качает головой – ничего, мол, не обману.

В начале зимы было. Снег талый. Я его на снегу так и писал. Водки ему дал и водкой ноги натер. Алкоголики ведь они все. Он в одной холщовой рубахе босиком у меня на снегу сидел. Ноги у него даже посинели. Я ему три рубля дал. Это для него большие деньги были. А он первым делом лихача за рубль семьдесят пять копеек нанял. Вот какой человек был. Икона у меня была нарисована, так он всё на нее крестился, говорил: “Теперь я всей толкучке расскажу, какие иконы бывают”.

Так на снегу его и писал. На снегу писать – всё иное получается. Вон пишут на снегу силуэтами. А на снегу всё пропитано светом. Всё в рефлексах лиловых и розовых, вон как одежда боярыни Морозовой – верхняя, черная; и рубаха в толпе. Всё плен-эр. Я с 1878 года уже плен-эристом стал: “Стрельцов” тоже на воздухе писал.

Всё с натуры писал: и сани, и дровни. Мы на Долгоруковской жили. (Тогда ее еще Новой Слободой звали). У Подвисков в доме Збук.

Там в переулке всегда были глубокие сугробы, и ухабы, и розвальней много. Я всё за розвальнями ходил, смотрел, как они след оставляют, на раскатах особенно.

Как снег глубокий выпадет, попросишь во дворе на розвальнях проехать, чтобы снег развалило, а потом начнешь колею писать.

И чувствуешь здесь всю бедность красок.

И переулки всё искал, смотрел; и крыши где высокие. А церковь-то в глубине картины – это Николы, что на Долгоруковской.[58]

Самую картину я начал в 1885 году писать; в Мытищах жил – последняя избушка с краю. И тут я штрихи ловил. Помните посох-то, что у странника в руках. Это богомолка одна проходила мимо с этим посохом. Я схватил акварель да за ней. А она уже отошла. Кричу ей: “Бабушка! Бабушка! Дай посох!”. Она и посох-то бросила – думала, разбойник я.

Девушку в толпе, это я со Сперанской писал – она тогда в монашки готовилась. А те, что кланяются, – все старообрядочки с Преображенского.

В восемьдесят седьмом я "Морозову" выставил.[59] Помню, на выставке был. Мне говорят: "Стасов Вас ищет".

И бросился это он меня обнимать при всей публике... Прямо скандал. "Что Вы, говорит, со мной сделали?" Плачет ведь – со слезами на глазах. А я ему говорю: "Да что Вы меня-то... (уж не знаю, что делать, неловко) – вот ведь здесь "Грешница" Поленова". А Поленов-то ведь тут – за перегородкой стоит. А он громко говорит: "Что Поленов... дермо написал". Я ему: "Что Вы, ведь услышит"...

А Поленов-то ведь письма мне писал – направить всё хотел. – "Вы вот декабристов напишите". Только я думаю про себя: нет уж, ничего этого я писать не буду.

Император Александр III на выставке был. Подошел к картине. "А, это юродивый!" – говорит. Всё по лицам разобрал. А у меня горло от волнения ссохлось: не мог говорить. А другие-то, как лягавые псы кругом.

Я на Александра Третьего смотрю как на истинного представителя народа. Никогда не забуду, как во время коронации мы стояли вместе с Боголюбовым.[60] Нас в одной из зал дворца поставили. Я ждал, что он с другого конца выйдет. А он вдруг мимо меня: громадный, – я ему по плечо был; в мантии, и выше всех головой. Идет, и ногами так сзади мантию откидывает. Так и остались в глазах плечи сзади. Грандиозное что-то в нем было. Я государыни и не заметил с ним рядом.

А памятник этот новый у храма Христа Спасителя – никуда не годится. Опекушин совсем не понял его.[61] Я ведь помню. Лоб у него был другой, и корона иначе сидела. А у него на памятнике корона приземистая какая-то, и сапоги солдатские. Ничего этого не было».

«Через год после того как я "Морозову" выставил, жена умерла. В 1888 году, седьмого апреля.[62]

После смерти жены я "Исцеление слепорожденного" написал. Лично для себя написал. Не выставлял. А потом в

том же году уехал в Сибирь. Встряхнулся. И тогда от драм к большой жизнерадостности перешел. У меня всегда такие скачки к жизнерадостности бывали. Написал я тогда бытовую картину – "Городок берут".

К воспоминаниям детства вернулся, как мы зимой через Енисей в Торгошино ездили. Там в санях – справа мой брат Александр сидит.[63] Необычайную силу духа я тогда из Сибири привез.

В 1891 году начал я "Покорение Сибири" писать. По всей Сибири ездил – материалы собирал. По Оби этюды делал. К 95-му году кончил и выставил, а в том же году начал "Суворова" писать. Случайно попал к столетию в 1899 году.[64] В девяносто восьмом ездил в Швейцарию этюды писать.[65]

С девятисотого начал для "Стеньки Разина" собирать материалы, а выставил в девятьсот седьмом. В самую Революцию попало. В Сибирь и на Дон для него ездил.

С 1908 году "Посещение царевны" писал. Выставил в 1913 году. Суворов у меня с одного казачьего офицера написан. Он и теперь жив еще: ему под девяносто лет. Но главное в картине – движение. Храбрость беззаветная – покорные слову Полководца, идут.

Толстой очень против был. А когда "Ермака" увидел, – говорит: "Это потому, что Вы поверили, оно и производит впечатление".

А я ведь летописи и не читал. Она сама мне так представилась: две стихии встречаются. А когда я, потом уж, Кунгурскую летопись начал читать, – вижу, совсем, как у меня. Совсем похоже. Кучум ведь на горе стоял. Там у меня скачущие. И теперь ведь, как на пароходе едешь, – вдруг всадник на обрыв выскочит: дым, значит, увидал. Любопытство.

В исторической картине ведь и не нужно, чтобы было совсем так, а чтобы возможность была, чтобы похоже было. Суть-то исторической картины – угадывание. Если только сам дух времени соблюден – в деталях можно какие угодно ошибки делать. А когда всё точка в точку – противно даже».

В этом одна из тайн суриковского творчества: он угадывал русскую историю не сквозь исторические книги и сухие

летописи, не сквозь мертвую археологическую бутафорию, а через живые лики живых людей, через внутреннее чувство вещей, предметов и форм жизни. Для этих провидений была необходима вся необычная бытовая и родовая подготовка души, которая была дана Сурикову. Только благодаря ей, конечно, он мог так творчески глубоко зажигаться о встречные лица.

«Женские лица русские я очень любил, не попорченные ничем, нетронутые. Среди учащихся в провинции попадаются еще такие лица. Вот посмотрите на этот этюд, – говорил он, показывая голову девушки с сильным, скулистым лицом: вот царевна Софья, какой должна была быть, а совсем не такой, как у Репина.[66] Стрельцы разве могли за такой рыхлой бабой пойти? Их вот такая красота могла волновать; взмах бровей, может быть... Это я с барышни одной рисовал. На улице в Москве с матерью встретил. Приезжие они из Кишинева были. Не знал, как подойти. Однако решился. Стал им объяснять, что художник. Долго они опасались – не верили. И Пугачева я знал: у одного казацкого офицера такое лицо.

Мужские-то лица по скольку раз я перерисовывал. Размах, удаль мне нравились. Каждого лица хотел смысл постичь. Мальчиком еще, помню, в лица всё вглядывался – думал: почему это так красиво? Знаете, что значит симпатичное лицо? Это то, где черты лица сгармонированы. Пусть нос курносый, пусть скулы, – а всё сгармонировано. Это вот и есть то, что греки дали, – сущность красоты. Греческую красоту можно и в остяке найти. А какое время надо, чтобы картина утряслась, так чтобы переменить ничего нельзя было. Действительные размеры каждого предмета найти нужно. В саженной картине одна линия, одна точка фона и та нужна. Важно найти замок, чтобы все части соединить. Это – математика. А потом проверять надо: поделить глазами всю картину по диагонали». Жажда реализма, голод по точности были очень велики у Сурикова. «Если б я ад писал, то и сам бы в огне сидел и в огне позировать заставлял», – говорил он с энергией. Ту же самую непосредственность и силу вкладывал он в восприятия произведений искусства и людей.

Про Тинторетто он как-то говорил:

«Черно-малиновые эти мантии... Кисть-то у него просто свистит».

Про Александра Иванова:

«Это прямое продолжение школы до-рафаэлитов – усовершенствованное. Никто не мог так нарисовать, как он. Как он каждый мускул мог проследить со всеми разветвлениями в глубину. Только у Шардена это же есть. Но у него скрыта работа в картинах. А у Иванова она вся на виду».

Однажды мы были вместе с Василием Ивановичем в галерее Сергея Ивановича Щукина и смотрели Пикассо. Одновременно с нами была другая компания. Одна из дам возмущалась Пикассо. Василий Иванович выступил на его защиту: «Вовсе это не так страшно. Настоящий художник именно так должен всякую композицию начинать: прямыми углами и общими массами. А Пикассо только на этом остановиться хочет, чтобы сильнее сила выражения была. Это для большой публики страшно. А художнику очень понятно».

Про публику: «Это ведь как судят... Когда у меня “Стенька” был выставлен, публика справлялась: “Где ж княжна?” А я говорю: “Вон круги-то по воде – только что бросил”. А круги-то от весел. Ведь публика так смотрит: раз Иоанн Грозный, то сына убивает; раз Стенька Разин, то с княжной персидской». Про Льва Толстого: «Софья Андреевна[67] заставляла Льва в обруч скакать – бумагу прорывать. Не любил я у них бывать – из-за нее. Прихожу я раз; Лев Николаевич сидит: у него на руках шерсть, а она мотает. И довольна: вот что у меня, мол, Лев Толстой делает. Противно мне стало – больше не стал к ним ходить».

Про разрыв Сурикова с Толстым я слыхал такой рассказ от И.Э. Грабаря: «Он Вам никогда не рассказывал, как он Толстого из дому выгнал? А очень характерно для него. Жена его помирала в то время. А Толстой повадился к ним каждый день ходить, с ней о душе разговоры вел, о смерти. Так напугает ее, что она после целый день плачет и просит: “Не пускай ты этого старика пугать меня”. Так Василий Иванович в следующий раз, как пришел Толстой, с верху лестницы на

него: “Пошел вон, злой старик! Чтобы тут больше духу твоего не было!” Это Льва Толстого-то... Так из дому и выгнал».

Этим исчерпываются мои записи бесед и рассказов В.И. Сурикова. Конечно, мне, знавшему Василия Ивановича только несколько месяцев, довелось услыхать лишь небольшую долю его воспоминаний.

Сейчас живы десятки людей, знавших его несравненно более интимно и слыхавших его рассказы в гораздо больших подробностях. Было бы бесконечно ценно для материалов об его творчестве и жизни, если б эти лица дополнили и исправили мои записи новыми вариантами и подробностями, так как обстоятельства детства и юности В.И. Сурикова настолько редки и необычны, что каждая новая черта имеет значение как для понимания его творчества, так и для психологии художественного творчества вообще.

ИСТОРИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ ФЕОДОСИИ И ЗНАЧЕНИЕ КИММЕРИИ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ

На земном шаре существуют такие долины, заливы и излучины рек, которые самим своим географическим положением вызывают возникновение человеческого общежития, служат перекрестками и распутьями племен и народов и поэтому являются неизбежными местами цветения человеческого духа. Переселения народов, передвигающие границы империй, могут на время стереть и замести прахом такие города, но только на время. Буйные силы снова прорастают к свету, огонь пробивается из-под пепла, на старых фундаментах возникают новые стены, и жизнь снова приливает к пораженному нервному сплетенью.

Складка земли, образующая Феодосийскую бухту, была во все времена одним из таких неистребимых человеческих средоточий и, много раз разоряемая и опустошенная, оживала снова, для нового торгового и духовного расцвета. Долгое время она была сторожевым и торговым постом сперва греческой, потом латинской культуры, выдвинутым на восток. Она пережила расцветы как город киммерийцев, потом как Милетская колония, потом как область Босфорского царства, потом как Генуэзский порт, потом как «Малый Стамбул» Оттоманской империи: как Ардавда, как Феодосия, как Хавлени, как Каффа, как Кефе.

Историческое преемство редко бывает кровным. Феодосия в течение четырежды тысячелетнего существования никогда не была городом одной расы, одного царства; она была местом скрещения народов и путей, и ею поочередно владели разные пришельцы и с севера, и с востока, с юга и с запада.

Поэтому, несмотря на то, что русское владычество пока еще так кратко, сравнительно со всем ее историческим прошлым, всё же она успела войти в систему России, и это вы-

разилось прежде всего в искусстве, и главным образом в живописи.

Уже несколько раз русское искусство получало импульс из области Феодосии. Уроженцем Феодосии был Айвазовский. В Феодосии родился Лагорио. Куинджи родился в Феодосийском уезде. Из современных художников Феодосия может с гордостью назвать художников Богаевского, Латри, Шервашидзе, композитора Ребикова, поэта Максимилиана Волошина и др.

Айвазовский придал особый характер Феодосии. В течение многих десятилетий феодосийская жизнь была отмечена его знаком и его индивидуальностью. Много лет она была известна как «Город Айвазовского».

Вокруг Айвазовского возникла своя местная «школа» художников, частью копировавших его, но иногда сохранявших и собственную индивидуальность, как Фесслер, М.М. Петров и другие. Феодосия – редкий русский город, где почти в каждом доме можно найти несколько оригинальных картин, из которых многие подписаны Айвазовским. Это всё дает Феодосии права художественного гражданства в России.

Но как в своем обширном историческом прошлом, так и в тесных пределах текущих лет, смысл существования Феодосии не столько в том, что она рождает сама, но и в том, что она – перепутье, на котором встречаются и к которому возвращаются.

За последние годы ее окрестности становятся местом работы и отдыха многих известных русских писателей, художников, артистов, музыкантов.

Это явление, связанное органически с ее историческими судьбами, уже давно вызывало необходимость в существовании такого учреждения, которое могло бы быть нервным узлом ее духовной жизни, органом ее художественных потребностей, органом, который мог бы связать воедино все разрозненные, богатые духовные силы, так или иначе с нею связанные.

Поэтому естественно учреждение в Феодосии Литературно-Художественного Общества, названного «Киммерика».

ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ – ПОЭТ*

Париж в первую зиму войны.

Вы поднимаетесь по высокой, узкой, прямой, без площадок лестнице-коридору, на верхней ступени которой коптит лампа. Большая мастерская переполнена народом. По углам продавленные соммье, пыльные склады подрамков, несколько трехногих стульев и колченогих столов.

Высоко по стенам криво и густо развешаны холсты с такими кривыми зелеными и багровыми, распиленными на куски деревянными людьми, раскинувшими свои кегельные руки и ноги в катастрофическом запустении кубически вздутых пейзажей.

Ковер из проклеенного войлока с рельефными коричневыми разводами.

На вопрос «что это?» вам отвечают:

– Это делают в Новой Зеландии из сгустков человеческой крови. А вы посмотрите там в углу африканских идолов.

В густом табачном воздухе толпа гудит по-английски, по-русски, по-шведски, по-норвежски, по-испански, реже всего слышны французские слова.

В одном углу играют на пианино, в другом пьют плохое вино. Все говорят, но никто друг друга не слушает. Все друг друга знают, но мало кто с кем знаком. Многие кажутся опьяневшими, но иным опьянением, чем от алкоголя: в них работает кокаин, гашиш, морфий.

Каждый одержим по-своему и никто не обращает внимания на других.

---

* И. Эренбург: «Стихи о Канунах». 1915. Москва. «Повесть о жизни некоей Наденьки и о вещих знаменьях, явленных ей» 1916. Париж Франсуа Вийон. Отрывки из «Большого завещания», баллады, разные стихотворения. 1916 Москва. Изд. «Зерна».

Юноша с лицом черепа и длинными прямыми волосами ловит пальцами воздух и бормочет: «Дух веет всюду»...

Толстый человек с шевелюрой Зевса, держа за пуговицу незнакомого ему господина, толкует ему: «Мне двадцать пять лет, и я еще невинен».

Другой с бритым, передергивающимся лицом и с неожиданными вскриками ночной птицы носится среди толпы с большой книгой, раскрывает ее перед носом и тыкает пальцем в пророчества Нострадамуса.

Маскарад или сумасшедший дом?

Маскарады, музыка, танцы запрещены в Париже на время войны.

Это художественная «кантина» на Монпарнасе.

Так во время войны стали называться дешевые рестораны, устроенные в некоторых мастерских художников.

После обеда, так как кафе запираются в девять, художники остаются здесь, чтобы провести вечер.

В каждом городе есть свои солнечные сплетения и нервные узлы. Положивши руку на них, чувствуешь напряженное биение духовной жизни и пульсацию токов, из них лучащихся. Париж богат такими средоточьями. Его творческие вихри затягивают чужестранца, причащая его своему рабочему ритму. Эти сплетенья можно почувствовать и в Национальной библиотеке, и в Лувре, и в «Collège de France», и в библиотеках Латинского квартала, и в Академиях Монпарнаса.

Одним из самых страшных симптомов, говоривших о духовном опустошении, произведенном войной, было то, что жизнь этих «солнечных сплетений» иссякла.

Внешне это не бросалось в глаза, но душа не чувствовала пульса, горячей волны крови. Она испытывала жуткое головокружение, встречая неожиданную пустоту именно там, где привыкла находить опору и оправдание. Эта пустота говорила о полном отливе крови от мозга, о духовном обмороке страны.

Реми де Гурмон в своем предсмертном дневнике «Pendent L'Orage»[1] говорит об утрате чувства прошлого, вызванной войной, о том, как, беря с полки любимую книгу, он больше не чувствует ее вкуса, о том, как всё, что составляло смысл интеллектуальной жизни, потеряло ценность от прикосновения войны. Он был убит одним чувством пустоты, в буквальном смысле слова.

И не он один. Если не считать тех немногих, что ради иллюзии действия ежедневно пересыпают в неработающих мельницах стертые клише о родине, о цивилизации и о немецком варварстве, «поддерживая настроение» своих сограждан, французские писатели внепризывного возраста заперлись дома и молча «переживают войну», то есть живут от «коммюникэ» до «коммюникэ», читают по шести газет в день и не позволяют себе писать о войне ни явно, ни втайне.

При таком сосредоточенном молчании «война кидается внутрь» и убивает психически. И не мало было убито этим «обратным движением локтя косящего скелета».

Но ни один из кварталов Парижа не производит во время войны впечатления большего душевного запустения, чем Монпарнас. Внешне он изменился, быть может, меньше других: он оживлен, он люден. «Академии» переполнены. Но нигде больше, чем на этом перекрестке бульваров Монпарнаса и Распайля, не чувствуется запустения великого города, нигде отлив духа не обнажил более трагически затягивающего ила на дне каналов. На этих улицах кипело и вырастало то поколение французского искусства, которое теперь истреблено войной, и видимость жизни, сообщаемая этому кварталу присутствием иностранцев, зияет всей огромной пустотой, оставленной по себе этим поколением, хирургически изъятым из европейской жизни.

Последние книги поэта Ильи Эренбурга – «Стихи о Канунах», «Повесть о жизни некоей Наденьки и о вещих знамениях, явленных ей», «Избранные переводы Франсуа Вийона» – возникли в этом запустении Монпарнаса, в духовном обнажении Парижа времен Великой Войны. Даже переводы Франсуа Вийона (Виллона), прекрасные в своей субъективности, не менее, чем оригинальные стихи Эренбурга, говорят об эпохе, в которую они были сделаны.

Исступленные и мучительные книги, местами темные до полной непонятности, местами судорожно-искаженные болью и жалостью, местами подымающиеся до пророческих прозрений и глубоко-человечной простоты. Книги, изуродованные цензурными ножницами и пестрящие многоточиями.[2] Книги большой веры и большого кощунства. К ним почти невозможно относиться как к произведениям искусства, хотя в них есть и высокие поэтические достижения. Это – лирический документ. И их надо принимать, как таковой. В них меньше, чем надо, литературы, в них больше исповеди, чем возможно принять от поэта...

Я не могу себе представить Монпарнас времен войны без фигуры Эренбурга. Его внешний облик как нельзя более подходит к общему характеру духовного запустения.

С болезненным, плохо выбритым лицом, с большими, нависшими, неуловимо косящими глазами, отяжелелыми семитическими губами, с очень длинными и очень прямыми волосами, свисающими несуразными космами, в широкополой фетровой шляпе, стоящей торчком, как средневековый колпак, сгорбленный, с плечами и ногами, ввернутыми внутрь, в синей куртке, посыпанной пылью, перхотью и табачным пеплом, имеющий вид человека, «которым только что вымыли пол», Эренбург настолько «лево-бережен» и «монпарнасен»[3], что одно его появление в других кварталах Парижа вызывает смуту и волнение прохожих.

Такое впечатление должны были производить древние цинические философы на улицах Афин и христианские отшельники на улицах Александрии. В нем есть, конечно, и то, и другое.

Прихотливой и нелепой, чисто русской судьбой кинутый почти ребенком, как политический эмигрант[4], на многодорожье мирового города, он, несмотря на свою молодость, прошел уже сложный поэтический путь. За ним уже целый ряд книг, из которых каждая по-своему интересна и каждая, как лирическое устремление, отрицает все предыдущие. Его путь идет резкими зигзагами, неожиданными скачками, и за него нельзя поручиться, что он на следующем повороте не

прорвет орбиту поэзии и не провалится в мир религиозных падений и взлетов для судорог уже молчаливых.

Он выступил в 1910 году, как крайний эстет, книжкой стихов[5] сразу искусных, но безвкусных и с явным уклоном в сторону эстетического кощунства. Книга имела несомненный успех у критики. В следующих сборниках стихов «Я живу», «Одуванчики», «Будни» Эренбург делал зигзаги между эстетством, лирической идиллией и натуралистическим цинизмом.[6] Определяющими моментами этих книг были ненависть к Парижу и мечта об Италии.

Очень большое и творчески благотворное влияние имел на него Франсис Жамм.

Книга «Детское», отмеченная его знаком,[7] является самой гармоничной и трогательной из книг Эренбурга. Кроме того, Эренбург перевел книгу стихов Жамма и составил хрестоматию французских поэтов за последние сорок лет в своих переводах,[8] не считая еще не опубликованных им переводов поэтов «Плеяды» и XVIII века, что указывает, как творчески переживал он культуру Франции и как подробно любит ее, ненавидя.

«Стихи о Канунах» открываются словами из Апокалипсиса: «Горе живущим на земле и на море, потому что к вам сошел диавол в сильной ярости, зная, что немного ему остается времени».[9]

О стиле и характере книги дают представление вступительные слова «Повести», которую нельзя рассматривать отдельно от «Канунов».

«В тысяча девятьсот шестнадцатом году, одержимый бесами в дивных ризах, пребывая в некоем аду, именуемом бренною жизнью, и постигнув – сроки настали! Грядите бури! – пресмыкаясь в мерзких грехах, день-деньской плача и балагуря в разных кабачках, – я, Илья Эренбург, записал... И я верую в своем запустении, ибо может уверовать самая малая тварь...»[10]

Строками этими определяется позиция поэта: пусть он ничтожен и мерзок, но он верует так же, как «бесы веруют и трепещут», и сознает, что «сроки настали» и перед ним разверзается видение города – великого человеческого гноища,

освещаемого молниями Господня гнева и заревом разверзшихся времен. Но с его перспективной точки и молнии, и зарево только задний фон картины, а на первом плане корчатся и гримасничают пошлые человеческие маски, карикатурно освещенные огнями Страшного Суда. Отсюда сарказм и ирония, пронизывающие всю книгу.

«Бархат хороший! Распродажа... ибо исполнились последние сроки», «Господин с “проспектом” жадно ловит человека: Покайтесь! покайтесь! Ныне только это средство покупайте!». «Эй, человек! Счет! Что там? Последний суд? – Не могу, – меня к ужину ждут». «Все хотят в похоти кинуться друг на друга, но на беду все закованы в железные брюки и платья».[11]

А рядом: «Тебе поклоняюсь, буйный канун черного года!», и юродивый порыв отбросить все покровы, обнажить все язвы перед ликом Суда: «раздайте вашу великую веру, чтобы пусто стало в сердцах»,[12] «я стоял у окошка голый и злой, и колол свое тело тонкой иглой». И виденье собственной души: «Белая рыба горела от гнева и билась. О этой ночи мокрый песок и ее отверстый умирающий рот»[13]. И такой же образ земли: «Лежит и стонет, рот отверст, суха, темна... Ее вы хотели кровью человечьей напоить».[14] И образ человеческого естества – Хворой твари: «Лежала она, линяла на мусоре и подвывала: “Господи Иисусе, погляди под ноги, – там, как и встарь, лежит твоя ободранная тварь”».[15]

Сквозь это магическое, но закопченное и треснутое стекло поэт видит события исторической жизни.

Вот августовская мобилизация:

«Издыхая и ноя, пролетал за поездом поезд... А в вагоне каждый зуав пел высокие гимны: “Ах, люблю я Мариетту, Мариетту, эту, всё за ней хожу... Я на штык мой десять немцев насажу”. Дамы на штыки надели чужеземные цветы – хризантемы. А рельсы всё пели и пели: “Где же мы, где мы?” И кто-то, тая печаль свою, им ответил: В раю!»[16]

«Уходили маленькие дети – Ванечки и Петеньки, уходили на войну... Какой пухлый профиль, и заботливо привешена фляжка. Он сегодня утром еще пил кофе с мамашей...

Скоро снег последней марли скроет личико... А нового Петеньки больше не будет».[17]

И после смерти поэта Шарля Пеги:

«В дни Марны, на горячей пашне лежал ты, семени подобен... О, Господи, все виноградники Шампани, все отягченные сердца налились темным соком брани... А там, при медленном разливе Рейна ты, лоза злобы, зацвела. Вы, собутыльники, скорее пейте у одного стола!.. Над этой бедной, бездыханной плотью, о, чокнитесь!»[18]

В удалении встают видения совершающегося «где-то в Польше»:

«Иудеи, снова приходила наша судьба! Убегали, прятали старые свитки в погреба... Бедный Иоська, раскачайся, покачайся и завой: – Я есть Господь Бог твой! – Наше племя очень дрессированное. Мы видели девятьсот пленений... Мама Иосеньке поет, соской затыкая рот: "Ночью приходили, и опять придут. Дедушку убили и тебя убьют!". Дымятся снега, но цела твоя Тора! Видишь, Господь? Шли же скорей своих тихих воронов разрывать нашу древнюю плоть».[19]

Но очень скоро эти прорывы в действительность текущей истории заслоняются исступленными видениями извечной человеческой мерзости. Местами он, пренебрегая логической связью реальных и символических образов, становится совсем темен и непонятен, как, например, в «Повести о странствиях блудной души»,[20] и только невольное доверие к искренности автора не позволяет заподозрить его в злостной мистификации. Но рядом в «Рассказе Одержимого о его грешной жизни и масляной в городе Риме», равно как и в упомянутой «Повести о жизни некоей Наденьки», он теми же средствами, в том же порядке чувств и образов достигает потрясающей драматической четкости.

Эпизод об иудее, которого во время римского карнавала по историческому обычаю раздевали и травили, принадлежит к лучшим страницам «Канунов». Его хочется процитировать целиком, чтобы дать понятие о силе эренбурговского реализма.

... Сказал Отец: «Приведите иудея самого бедного,
Пусть он, нехристь, ради праздника побегает!»
Привели одного, очень тощего,
Перед всеми раздели на площади.
Жена и шесть детушек плакали:
«Как же ты будешь бегать, папенька?»
Он же отвечал: «Как бегали другие»...
И сказал еще про мудрого мужа Иова,
И заплакал, обнимая меньшего сына:
«Жить тебе! Жить среди людей!»
А потом по валу вдоль города Рима
Рысью побежал тощий иудей.
Поравнявшись с церковью апостола Павла,
Тихо пикнув, упал он...[21]

Основная идея Эренбурга, проходящая через всю книгу, это – то, что земная жизнь и есть настоящий, подлинный ад, и что «всякий, кто жизнь отработал – в раю».[22] Проникнутый христианскими символами и образом, он в каждой строке остается исполненным глубоко иудейского, непримиренного духа. Богоборчество – один из основных родников его поэзии... Он не может принять изначальной божественной несправедливости, вышнего каприза, который формулируется для него в библейских словах: «Иакова я возлюбил, Исава возненавидел».[23] Его ветхозаветный Бог говорит: «Иду на человека я».

К этому Богу он обращается со своими исступленными молитвами-самобичеваниями:

«...Прости меня, злобного, за то, что я грудь мамки зубами кусал... За то, что, увидев впервые битую бабу, я спросил: “и это надо?”[24]... Прости меня, блудливого, за то, что я спал в детской кровати (с сеткой), касался плоти матери; за то, что в тринадцать лет я плакал, не в силах понять твоего знака, за то, что я ночью бегал и щипал свою грудь до крови[25]... Прости меня, богохульника, за то, что я, похоронив в саду Жучку, оглянулся и сказал: “ничего нет и скучно”[26]... Прости меня, поэта, за то, что я первый стишок написал почти плача, тайком, от любви неудачной, за то, что я признан “Избранными”, по-

том буду признан всеми, за то, что у меня к себе только отвращение, за то, что теперь я строчу эффектный куплет, за то, что я "милостью Божьей" – поэт, прости меня, Господи!..[27] За всё, что я совершил, и за всё, что свершить каждый миг я готов, за ветром взрытое пламя, за скуку грехов и за тайный восторг покаяния, прости меня, Господи!».[28]

В таких муках человеческая душа может разверзаться только, когда сама человеческая история разверзается. И стихи Эренбурга, проникнутые духом «Плача Иеремии», могут служить психологическим свидетельством великого духовного запустения Парижа первых лет европейской катастрофы.

СУДЬБА ВЕРХАРНА

Верхарн был последним, кого я видел в Париже перед моим отъездом весною этого года. Мы встретились случайно накануне моего отъезда в музее Гимс[1] (музее религий), в угловой зале, посвященной буддийскому искусству. Он стоял перед статуей «Дхармы» и внимательно рассматривал ее.

Дхарма – это высший религиозный долг. Он олицетворен в виде странника, идущего на облаке с башмаком в руке, в черной одежде, развеваемой ветром времен. Эта статуя одно из самых патетических и строгих произведений религиозного искусства Японии. Она вырезана из черного дерева. А ее белые агатовые глаза приковывают своим пронзительным, необычайно живым и глубоким взглядом. Они смотрят прямо в человека и сквозь него, на какие-то отдаленные горизонты его души.

Мой короткий разговор с Верхарном, разговор, которому было суждено стать последним, был ничем не замечателен: несколько общих слов о России, о знакомых, обмен адресами.

Но теперь, вызывая в памяти наружность Верхарна, его худую, немного сутулую фигуру в потертом драповом пальто и котелке, его висячие, с сильной проседью усы, его уже по-старчески голубые глаза из-за тяжелого пенсне, криво сидящего на середине длинного и доброго, дон-кихотовского носа – носа идеалиста и мечтателя, и его лоб с широкой трагической морщиной, похожей на крылья летящей птицы, я невольно вижу за его плечом черную фигуру и упорный агатовый взгляд странника на облаке с башмаком в руке. Она теперь связалась для меня с обликом Верхарна, как символический зверь с фигурой евангелиста.

Этот образ «Долга» не случайно сочетался в моем воспоминании с физическим ликом умершего поэта.

В годы юношеского кризиса сознания, когда труп его разума в саване цвета яда и пламени влачился по Темзе и жизнь диктовала ему суровый завет: «Будь сам своим палачом, не уступай радости измучить себя никому и никогда; единственный свой поцелуй отдай отчаянью», когда ему казалось, что «одежды прекраснейших грез и гордость напрасных человеческих знаний висят лоскутьями на его теле» и что сама жизнь в ужасе отшатывается от него, ему было чудесное видение:

Широкой молнией среди туманов разверзается проход, и святой Георгий, весь сверкая золотом и перьями, на взмыленном белом коне без узды – спускается.

Святой Георгий, *«рыцарь Долга»*, посланник из белой страны, сверкающей мрамором.

«Святой Георгий в блестящих доспехах промчался сквозь мою душу, прыжками пламени, ясным утром... Он был юн и прекрасен верой. Он склонялся ко мне тем ниже, чем ниже я пригибал колени... Он наполнил меня своим полетом и нежным ужасом... И склонясь перед высоким видением, я сложил в его бледную, гордую руку печальные цветы моей скорби... И он умчался, наложив на меня *послушание мужества*, копьем начертав золотой крест на моем челе, прямо к Господу, с собой унося мое сердце»...

Поэма, в которой Верхарн раскрывает свое посвящение в «рыцари Долга», принявшего «послушание мужества», составляет часть книги «Видение на моих путях»,[2] являющейся поворотной точкой всего его творчества. Отсюда начинается его восхождение к высочайшим ступеням поэтического просветления, к любви и благословению всего сущего в мире.

Мало кто из поэтов переживал кризис отчаяния и неверия с большею силой, чем Верхарн пережил его в «Вечерах», «Разгромах» и «Черных Факелах»,[3] и редко кому мир окружающей реальности, мир внешних форм жизни, мир современности являлся в таких грозных, безнадежных, безжалостно-четких видениях. Но, верный своему «послушанию мужества», он подошел к этому миру в упор, ни на что не закрывая глаза, ни от чего не отворачиваясь.

Его «призрачные деревни», его «галлюцинирующие поля», его «города-спруты», его «буйные силы»[4] – это героические этапы его борьбы с миром современности. И ему удается победить современность, то есть опрозрачить, освежить изнутри, найти ей имя. Потому, что в этом победа поэта над миром. Одержав ее, он выходит на широкие просторы вселенской любви...

Пламенеющий энтузиазм любви, приподымающий всё творчество последних лет Верхарна, прекрасно выражен во второй половине его поэмы «Дерево».[5]

В октябре, когда золото блещет в листве его, –
Часто шаги мои – тяжко-усталые, но всё же широкие
Я направлял в богомолье к этому дереву,
Пронзенному ветром и осенью.
Как исполинский костер листьев и пламени,
Оно подымалось спокойно в синее небо,
Всё наполненное миллионами душ,
Певших в дуплистых ветвях.
Шел я к нему с глазами, повитыми светом,
Трогал руками его и чувствовал ясно,
Как движутся корни его под землей
Нечеловечески мощным движеньем.
Смешан и слит с глубокой и полною жизнью –
Я сам прилеплялся к нему, как ветвь средь ветвей,
Глубже любя эту землю, леса и ручьи,
Это великое, голое поле с клубящимся небом...
И кричал я:
«Сила – свята!
Надо, чтоб сам человек метил печатью ее
Дерзкие планы свои – грубо и страстно.
Рая ключарница, ей – право выламывать двери!»
Ствол узлистый без памяти я целовал,
Когда же вечер спускался с небес –
Я терялся в мертвых полях,
Шел неизвестно куда – прямо вперед пред собой,
С криком, бьющим со дна сумасшедшего сердца.

Европейская война и бедствие, постигшее Бельгию, застали Верхарна в момент высшего просветления его духа. Разразись европейская война на двадцать лет раньше, она бы

прекрасно вязалась с исступленными видениями «черных факелов» и «городов-спрутов».

Для Верхарна, пришедшего к полному оправданию мира и экстатическому просветлению духа, эта война с ее проявлениями и формами была катастрофой, разбивающей всё его миросозерцание.

Пророчественность – основное свойство поэзии. Это не значит, что всё написанное поэтами должно осуществиться. Но каждое истинно поэтическое творение говорит о том, что жизнь вступит в ту полосу, где подобные переживания станут неизбежными.

Поэтому в жизни поэтов повторяется судьба пророков: в эпохи глубокого исторического затишья они исступленно кричат о бедах и ужасах; а когда земля, потрясенная их же пророчествами, сотрясается, и с неба падает огненный дождь, они становятся подобны людям, ничего не знавшим и не предвидевшим. Пророчествуя о будущем, они сами не знают, что пророчествуют, потому что души их подобны раковинам, лабиринты которых гудят звуками, доходящими из неизвестно каких времен.

Душа Верхарна жила в огненной атмосфере, окружавшей души Иезекииля и Исаии. Он глядел на крыши современного Лондона и Парижа с тем же чувством и той же перспективой, как они глядели на дома и стогны Ниневии и Вавилона.

В годы спокойного расцвета и благоденствия Бельгии в душе Верхарна звучали топоты апокалиптических конниц, разверзались бездны, рушились небеса, пылали пожары, текли кровавые реки.

Он видел «вечера, распятые на сводах небосклона», «черные Голгофы в свитках пламени», «источники чистых вод, которые кровавятся червонными струями», «жизнь – слепую и исступленную», а над нею «парила смерть – безумная и ослепительная».

Но по мере того, как талант его уравновешивался, он сам старел, а великие катастрофы реальной жизни созревали и надвигались, – дух его успокаивался, прояснялся, и он от

пророческих воплей и проклятий переходил к благословению всего сущего.

Пророчественность подобна дальнозоркости: она различает только далекое, только то, что мерещится на горизонте, и не видит близкого. По мере того, как приближается момент катастрофы, провидец слепнет. Для Верхарна – апокалиптического провидца злобных и стихийных сил, которые скрывались за безопасными и упрощенными формами европейской культуры и клокотали в сердцах машин, – великая война, ими же подготовленная, была полною неожиданностью.

«Окровавленная Бельгия», книга статей Верхарна, написанных во время войны, открывается таким трагическим признанием:

«Тот, кто написал эту книгу, в которой он не хочет скрывать своей ненависти, был некогда мирным человеком. Он удивлялся многим народам. Некоторые он любил. Среди них была Германия. Не она ли была самой плодоносной, самой трудолюбивой, зачинательной, смелой и размеренной из всех? Не давала ли она посещавшим ее ощущение безопасности в силе? Не заглядывала ли она в будущее глазами более острыми, более горящими, чем другие?

Настала война.

Германия явилась другой – мгновенно. Сила ее стала несправедливой, свирепой, подлой. В ней не осталось гордости иной, чем гордость самовластия. Она стала бичом, от которого надо защищаться для того, чтобы самая жизнь человеческая не иссякла на земле.

Написавший эту книгу не знал разочарования более великого, более внезапного. Оно поразило его так, что *он перестал себя чувствовать прежним человеком.*

А так как в том состоянии гнева, в котором он живет сейчас, его сознание кажется ему как бы замутненным, то он с глубоким волнением посвящает эти страницы тому человеку, которым он был когда-то».[6]

Это признание тем более страшно и патетично, что из всех поэтов, пишущих на французском языке, Верхарн был наиболее проникнут германским духом. Именно это делало

его таким необычным во французской поэзии и таким близким в России и Германии.

Германский дух, сложный, глубокий и темный, становится ясным и прозрачным, вправленный в четкие и пластические формы французской речи; а в текучей устремленности его французского стиха сверкают мглистые и металлические отливы германских руд. Верхарн в поэзии был единственным слиянием латинского и германского духа, слиянием органическим, целокупным, совершенным.

Тигель, в котором мог произойти этот сплав, – Фландрия.

Что Верхарна нельзя и не следует судить как французского поэта, отмечалось в свое время многими критиками.

Реми де Гурмон после выхода «Городов-спрутов» писал:

«Чтобы оценить Верхарна по справедливости, не надо его судить с французской точки зрения, сравнивать его с поэтами нашей расы, нашей традиции. Его надо оставить в своей среде: пусть он остается для нас фламандским поэтом, который для передачи своей фламандской души пользуется средствами французского языка.

Для фламандского духа характерно это странное сочетание мистицизма и чувственности, кротости и ярости, бунта и смирения. Это всё можно было бы найти и в парижанах средневековья. Но Фландрия именно и является в наше время страной, наиболее подчиненной духу средневековья. Она стремилась одновременно к социальной свободе и религиозному подчинению. Там католические празднества уживаются рядом с народными кермессами. Это страна веры и обжорства, скупости и расточительности, насилий и кротости...

Но насколько глаз германца Гёте был латинским, настолько же глаз фламандца Верхарна остается германским. Ему неведома латинская четкость. Ему никогда не удается вызвать отчетливую картину своих видений. Его рисунок тонет всегда в волнах великолепных туманов, кое-где прорезанных лучами красноватого света, лунным сиянием или далеким заревом пожара...

...Верхарн – часто неуклюжий, но мощный кузнец слова, самый мощный, какого французская речь видела со времен Виктора Гюго».[7]

Но Реми де Гурмон, указывая на Германию, отмечает только один из исторических истоков духа Верхарна.

Фландрия была плавильным горном, в котором вместе с германскими рудами было расплавлено и испанское золото.

Этот исток поэтического духа Верхарна был указан братьями Мариус-Ари Леблон:

«В произведениях Верхарна поражает и ослепляет то, что осталось в нем от Испании, от великолепной и роковой Испании Карла V и Филиппа II, от этого цветения феодального и католического средневековья цветами огня и золота. Во всей совокупности его творения мы прозреваем Испанию черную и золотую; она в архитектуре его стихов – грандиозных и мрачных, как Эскуриал, тусклый Эскуриал, все окна которого на закате солнца прыщут золотом на фасаде, уже одетом саваном ночи. Золото и огонь! Всё творение Верхарна сверкает бликами великих пожаров имперского владычества над Брабантом, преданным огню и мечу герцогом Альбой».[8]

Сам Верхарн любил вспоминать о «смуглых предках, обнимавших своих белокурых жен». Испания и Германия сплавились воедино в фламандской крови Верхарна и нашли себе выход во французском стихе.

Тем страшнее и катастрофичнее была его личная драма, вызванная войной. Это не просто разочарование в культуре, которую он считал высокой, это бунт против собственной своей крови, ненависть к своей духовной родине, отказ от собственного происхождения.

«Инстинкт национальности диктует нам отныне один долг – ненависть. Германия не оставила нам выбора между любовью и ненавистью», – говорил Верхарн. И признавался:

«Я ненавижу Германию за то, что она заставила меня ненавидеть».[9]

Всё творчество Верхарна было постепенным просветлением любви. Последние книги его, предшествовавшие войне, как «Вся Фландрия», «Волнующиеся нивы»,[10] проникнуты ясным вечерним светом благословляющей любви. Голос его звучит величаво и просто; каждая фраза, каждый образ ложатся естественно и легко в законченные, архитектурные, классические строфы свободного стиха.

Совсем не то в его последнем сборнике «Красные крылья войны».[11] Его нельзя сравнить ни с его последними, ни с ранними его книгами. Поэтический голос его звучит в нем надтреснуто, пафос ему изменяет и становится реторикой. Слишком часто за этими стихами чувствуется газетная статья. И те же самые образы и слова, сказанные прозой в «Окровавленной Бельгии», звучат сильнее и глубже.

Голос поэта срывается и падает, голос гражданина крепнет и покрывает голос поэта.

Как почва Фландрии, так и душа Верхарна оказались полем битвы народов. Латинская и германская стихии, конкретным синтезом которых он был сам, всем существом своим восстали друг на друга не только во внешнем мире, но и в глубине его духа; и, произнося свое «*ненавижу*», он проклинал и самого себя в своих глубочайших истоках. Его стихи о войне свидетельствуют о расчленении его души: в них осталась латинская форма, страстность, реторика, но глубина и прозрение, и пророчественность, которые он черпал от германского духа, иссякли.

Валерий Брюсов назвал Верхарна «Верный до конца».[12] Нет, Верхарн не остался верным до конца. «Рыцарь Долга» – св. Георгий, посвящая его в поэты, наложил на него «послушание мужества», и весь путь Верхарна, как поэта, был мужественным оправданием мира, оправданием современности, оправданием силы. В последние годы своей ясной старости он достиг той высоты познания и любви, с которой человек благословляет всё сущее и теряет право на ненависть.

Ненависть является одной из форм выражения любви только для сердец не просветленных. Долг гражданина и поэта не совпадают и могут противоречить один другому.

Когда на земле происходит битва, разделяющая всё человечество на два непримиримых стана, надо, чтобы кто-то стоял в своей келье на коленях и молился за всех враждующих: и за врагов, и за братьев. В эпоху всеобщего ожесточения и слепоты надо, чтобы оставались люди, которые могут противиться чувству мести и ненависти и заклинать обезумевшую реальность – благословением. В этом высший религиозный долг, в этом «Дхарма» поэта.

<...>* религиозного долга:[13] он захотел смиренно разделить со своей страной ее судьбу.

Жестокая и нелепая смерть Верхарна[14] с отрезанными ногами, под колесами поезда, является совершенно точным отображением в мире физическом того душевного разлада, разорванности, расчлененности, которую он нес в своем духовном мире.

Но поэт, которому в глубине трагических закатов чудились золотые катафалки, в которых покоятся не тела победителей с наглыми глазами, а тела побежденных, чьи сердца были переполнены пеплом печали, а руки, как безумные ветви, были простерты к далям мечты,[15] всегда останется нашему сердцу ближе и дороже побежденным, чем победителем.

---

* *В газетной публикации, вероятно, утрачен фрагмент авторского текста.*

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН

Верхарн был первым из европейских поэтов, подошедших в упор к современности. Подход к современности для поэта опасен и труден. Опасен потому, что это ставка на жизнь, или поэт должен победить современность, или современность победит его, и тогда он окажется не поэтом, а только публицистом. Труден, потому что для этой борьбы поэт должен занять такую перспективную точку зрения, откуда он мог бы увидать всю современность сверху и целиком включенной в общее нарастание истории, как один из актов человеческой трагедии.

В те эпохи истории, когда религиозное миросозерцание давало точку опоры в самом небе и сводило все земные противоречия к одному жесту божественной жертвы, как в средневековье, поэту сравнительно легко было подняться на ступени того лобного места, откуда будет происходить Страшный суд, и с этой перспективы наметить план «Божественной комедии».

Совершенно иные трудности возникали для поэта века неверия и материализма. Ему надо было создать свое небо, чтобы оттуда судить современность, воздвигнуть новую вавилонскую башню, чтобы с ее вершины взглянуть на расстилающуюся под ногами землю.

Верхарн не вышел победителем в этой борьбе. Современность раздавила и растерзала его на части. Его смерть под колесами паровоза была только символическим отображением того разрыва и смуты, что совершились в его душе во время войны. Он не предвидел взрыва темных и злых сил, которые на его глазах накипали в европейской культуре, и когда катастрофа произошла, он оказался духовно не над ней, а внутри ее. Но побежденные в панической борьбе нам бывают часто дороже победителей. Та борьба, которую Вер-

харн вел с современностью, была поистине титанична. Она была тем героичнее, что он вызвал на бой современность не только в ее духовных формах, что было бы сравнительно легко, но во всей сложности ее экономических отправлений, во всех доспехах ее научного материализма, со всей ее армией чудовищ-машин.

Тайна того, почему ему, единственному из современных поэтов, удалось так долго и успешно бороться с современностью грудь с грудью и часто почти одолевать ее, в том, что этот «поэт современности» меньше, чем кто-либо, был человеком современности. Этот «апостол социализма», каким его хотели сделать, этот свободомыслящий и научный ум, каким он сам хотел быть, нес в себе средневековую душу, глубоко религиозную, мистическую, смиренную и буйную.

На улицах Лондона и Парижа он чувствовал себя совершенно так же, как Иезекииль чувствовал себя на улице Вавилона, и формы обыденной действительности разверзались для него на каждом шагу апокалиптическими прозрениями. Никто из европейцев не смотрел на современность более пророческими глазами и никто не бывал поражен такой пророческой слепотой.

Три поэмы Верхарна, переведенные мною, синтезируют его отношение к современности. В первой поэме, являющейся фронтисписом к книге «Город-Спрут» (я сохранил ей это имя – она называется «La Ville»), Верхарн вызывает видение апокалиптического Лондона, в «Душе Города» он вскрывает патетический дух европейского города в его прошлом и намечающемся будущем, в «Завоеваньи» поет литанию мировому обмену – Золоту. Конечно, эти три поэмы – только малая часть верхарновского захвата, но они дают представление о его размахе и о характере его пафоса.

КОММЕНТАРИИ

Шестой том (книга первая) Собрания сочинений Максимилиана Волошина включает в хронологическом порядке очерки, статьи и рецензии, опубликованные в 1906—1916 и в состав авторских сборников не вошедшие; они печатаются по тексту первых публикаций с учетом той правки, которую вносил Волошин в журнальные оттиски и газетные вырезки, сохранившиеся в его архиве.

Очерки и статьи, опубликованные в 1917—1927, а также очерки, статьи, лекции, рецензии, не публиковавшиеся при жизни Волошина, и его незаконченные произведения в прозе, наброски, планы составляют книгу вторую шестого тома.

Многие из текстов, входящих в книгу первую шестого тома, ранее печатались в сборниках произведений Волошина: Лики творчества / Изд. подгот. В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. Л.: Наука, 1988. («Литературные памятники»); «Средоточье всех путей...»: Избранные стихотворения и поэмы; Проза. Критика. Дневники / Сост., вступ. статья и коммент. В.П. Купченко и З.Д. Давыдова. М.: Моск. рабочий, 1989; Путник по вселенным / Сост., вступ. статья, коммент. и подбор иллюстраций В.П. Купченко и З.Д. Давыдова. М.: Сов. Россия, 1990; Коктебельские берега: Поэзия. Рисунки. Акварели. Статьи / Сост., автор вступ. статьи и коммент. З.Д. Давыдов. Симферополь: Таврия, 1990; Автобиографическая проза. Дневники / Сост., статья, примеч. З.Д. Давыдова, В.П. Купченко. М.: Книга, 1991; Жизнь – бесконечное познанье: Стихотворения и поэмы. Проза. Воспоминания современников. Посвящения / Сост., подгот. текстов, вступ. статья, краткая биохроника, коммент. В.П. Купченко. М.: Педагогика-Пресс, 1995; Все даты бытия: О себе и о других / <Подгот. текста и примеч. З. Давыдова, В. Купченко>. М.: <ЗАО «Плюс-Минус»>, 2004.

Выражаем глубокую признательность Людмиле Шведовой (Париж) за указание ряда библиографических сведений, приводимых в комментариях.

Условные сокращения

Из лит. наследия-1 – сб. «Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. I». СПб.: Наука, 1991.

Из лит. наследия-2 – сб. «Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. II». СПб.: Алетейя, 1999.

Из лит. наследия-3 – сб. «Максимилиан Волошин. Из литературного наследия. III». СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.

ИРЛИ – Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург).

История моей души – *Волошин М.* История моей души / Сост. В.П. Купченко. М.: Аграф, 1999.

ЛН. Т. 98. Кн. 2 – Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. М.: Наука, 1994. Кн. 2. С. 251–399 (Переписка <В.Я. Брюсова> с М.А. Волошиным (1903–1917) / Вступ. статья, публ. и коммент. К.М. Азадовского и А.В. Лаврова).

ЛТ-88 – *Волошин М.* Лики творчества / Изд. подгот. В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. Л.: Наука, 1988. (Серия «Литературные памятники»).

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

Труды и дни – *Купченко В.П.* Труды и дни Максимилиана Волошина: Летопись жизни и творчества. 1877–1916. СПб.: Алетейя, 2002.

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

Цикл статей, публиковавшихся в петербургской газете «Русь» с дек. 1906 по май 1908. Некоторые статьи Волошина, печатавшиеся под этой рубрикой, обозначались порядковыми номерами («Лики творчества. II. “Александрийские песни” Кузмина», «Лики творчества. III. “Эрос” Вячеслава Иванова» и т. д.), однако более половины статей цикла появились без указания номера и в самой нумерации были допущены сбои. В настоящем издании номера сняты.

Цикл печатается с изъятием трех статей, которые были включены автором в макеты книг 2-й и 3-й «Ликов творчества» (см. т. 5 наст. изд.): «II. «“Сестра Беатриса” в постановке театра В.Ф. Коммиссаржевской», «V. О театре. (Разговор после представления “Бранда” в Московском Художественном театре)» («Разговор о театре»), «О русской живописи на выставках этого сезона» («Фарфор и революция»).

ТЕАТР – СОННОЕ ВИДЕНИЕ

Впервые – Русь. 1906. № 71. 9 дек. С. 2–3. Вместе со 2-й статьей (или второй частью статьи) цикла («Лики творчества. I. Театр – сонное видение. II. «“Сестра Беатриса” в постановке театра В.Ф. Коммиссаржевской»), включенной в макет кн. 3 «Ликов творчества» (Т. 5 наст. изд. С. 231–236).

Более развернутое изложение проблематики, затрагиваемой в статье, Волошин дает в статье «Театр как сновидение». См.: Т. 5 наст. изд. С. 185–194, 720–725 (коммент. К.А. Кумпан и А.А. Долинина).

[1] *...трагедия кого-то из современников Шекспира...* – Имеется в виду трагедия Джона Форда «Как жаль ее развратницей назвать» (подробнее см. примеч. 14 к статье «Театр как сновидение» – т. 5. С. 723).

[2] *...по поразительному выражению Вячеслава Иванова.* – Это высказывание, сформулированное в «Эллинской религии страдающего бога» Вяч. Иванова («Религия Диониса» // Вопросы Жизни. 1905. № 7. С. 137), Волошин воспринял в ходе бесед с Ивановым в августе 1904 в Швейцарии. Подробнее см.: Т. 3 наст. изд. С. 505.

[3] *«Эллинская религия страдающего бога»* – книга Вяч. Иванова, публиковавшаяся в 1904 в журнале «Новый Путь» и завершенная печатанием в 1905 в журнале «Вопросы Жизни» (№ 6, 7) под заглавием «Религия Диониса. Ее происхождение и влияния».

[4] *...новые формы ∾ Метерлинка, Ибсена, Пшибышевского.* – Подразумеваются прежде всего постановки, осуществленные В.Э. Мейерхольдом в театре В.Ф. Коммиссаржевской, – «Сестра Беатриса» М. Метерлинка (премьера 22 нояб. 1906), «Гедда Габлер» Г. Ибсена (премьера 10 нояб. 1906), «Вечная сказка» Ст. Пшибышевского (премьера 4 дек. 1906, режиссеры – Мейерхольд и П.М. Ярцев).

А.Л.

«ЯРЬ». СТИХОТВОРЕНИЯ СЕРГЕЯ ГОРОДЕЦКОГО

Впервые – Русь. 1906. № 80, 19 дек. С. 4.

Рецензия на кн.: *Городецкий Сергей.* Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические. СПб.: Кружок молодых, 1907 (вышла в конце нояб. 1906).

Волошин познакомился с Городецким и впервые услышал его стихи из «Яри» на одной из «сред» Вяч. Иванова, где они были восторженно приняты. Городецкий вспоминал: «В конце 1906 г. Пяст приводит к Вячеславу Иванову на среду. <...> Ярильские стихи производят впечатление» (Автобиография С.М. Городецкого / Публ. Н.А. Такташевой // Русская литература. 1969. № 3. С. 188; ср.: *Пяст Вл.* Встречи. М.: Новое лит. обозрение, 1997. С. 73–74). В середине дек. 1906 Волошин писал А.М. Петровой из Петербурга: «Если бы Вы знали, как захватывающе интересна сейчас литературная жизнь в России – те, которые еще не дошли до публики: напр<имер>, Кузмин, Городецкий, Ремизов» (Из лит. наследия-1. С. 187). 6 дек. 1906 он сообщал жене, М.В. Волошиной: «Сегодня я закончил большую статью об Городецком, которая маму привела в восторг – она никогда так меня не хвалила» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 112). В ночь с 6 на 7 дек. 1906 Волошин уже читал свой отзыв о «Яри» Городецкому, о чем тогда же написал жене в Москву: «...в 2 часа ночи Городецкий зашел ко мне, чтобы я ему прочел свою статью об “Яри”. И мы еще сидели и говорили до 5 час. утра. Он остался очень доволен моей статьей и сказал, что сам не предполагал такой внутренней цельности всей книги и связи всего с космическим вступлением» (Там же). Ознакомившись со статьей, М.В. Волошина ответила мужу: «Твоя статья о “Яри” очень хороша. Как ты пошел вперед за этот год» (письмо предположительно датируется 17 дек. 1906 // ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1065). Наряду с рецензией К. Чуковского (О Сергее Городецком // Свобода и Жизнь. 1906. 3 дек.; Молодая Жизнь. 1906. № 1, 11 дек. С. 2; см.: *Чуковский К.* Собр. соч.: В 15 т. М.: «Терра – Книжный клуб», 2002. Т. 6. С. 423–427), статья Волошина была одним из первых откликов на книгу начинающего поэта. Вяч. Иванов в рецензии на «Ярь» также охарактеризовал первую книгу Городецкого как «литературное событие» (Критическое Обозрение. 1907. № 2. С. 47–49). 1 янв. 1907 Волошин сообщал А.М. Петровой: «“Ярь” Городецкого благодаря моей статье сразу разошлась в Петербурге» (Из лит. наследия-1. С. 191).

«Странную и необычайную космогонию мира», которой начинается книга Городецкого, В. Брюсов (Весы. 1907. № 2. С. 83–84) и С. Соловьев (Золотое Руно. 1907. № 2. С. 88–89) назвали в своих рецензиях, в отличие от Волошина, неудачным и бесплодным стремлением философствовать, печальным недоразумением. В целом же «Ярь» была высоко оценена критикой, в том числе и А. Блоком, который в статье «О лирике» (1907) назвал поэзию Городецкого «звез-

дой первой величины» (*Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 2003. Т. 7. С. 71). Обзор критических откликов см. в статье С.И. Машинского и в примеч. Е.И. Прохорова в кн.: *Городецкий Сергей.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 12–13, 560–561 (Б-ка поэта. Большая серия).

Последующие сборники Городецкого – «Перун: Стихотворения лирические и лиро-эпические» (СПб., 1907) и «Дикая воля: Стихи и сказки» (СПб., 1908) – во многом разочаровали Волошина. См. его наброски к ненапечатанной обзорной статье о современной литературе (видимо, 1908) (Кн. 2 наст. тома).

[1] *Когда я фавном ∾ в пустые гнезда...* – Первые строки третьего стихотворения из цикла «Великая мать» (*Городецкий Сергей.* Ярь. С. 66).

[2] *«Ярь непочатая – Богом зачатая».* – Из стихотворения «В гулкой пещерности...», открывающего книгу (Там же. С. 7).

[3] *...«чревных очей» ∾ Ликом пребудь!* – Из стихотворения «В гулкой пещерности...» (Там же. С. 7).

[4] *Я под солнцем ∾ Возвращенное кольцо.* – Стихотворение, открывающее цикл «Зачало»; приведено полностью (Там же. С. 11).

[5] *...он знал о той Деве в «Калевале» ∾ «...седьмое железное».* – Волошин искаженно передает содержание космогонической 1-й руны финского эпоса «Калевала». Ср. ее изложение, сделанное Элиасом Лённротом: «Дочь воздуха спускается с неба в море и становится матерью вод. От ветра и волн в ее чреве зарождается Вейнемейнен. Утка делает гнездо на ее колене и кладет там яйца. Яйца катятся в море и разбиваются на его дне; из их отдельных частей образуются земля, небо, солнце, луна и звезды. Мать вод творит мысы, заливы, прибрежья, глубины и бездны моря. Вейнемейнен родится от матери вод, долго носится по волнам и, наконец, достигает берега» (Калевала. М.; Л.: Academia, 1933. С. 299). «Калевалу» Волошин сопоставляет со страницами «Книги Дзиан» из «Тайной доктрины» («The secret doctrine», 1888) Е.П. Блаватской, основополагающего теософского труда. См.: *Блаватская Е.П.* Тайная доктрина. СПб: Андреев и сыновья, 1991. Т. 2. Ч. 1. С. 17–26.

[6] *Этот круг ∾ Светоотче, в дали темной?* – Из стихотворения «Млечный путь» («Все сменилось, все упало...») (*Городецкий Сергей.* Ярь. С. 15).

[7] *На мертвом теле ∾ На первозданную красу.* – Из стихотворения «Солнце» («Мое лицо – тайник рождений...») (Там же. С. 13).

[8] *За тобой на лугах ∾ Жизнь, живучая веснами синими.* – Из стихотворения «Солнце» («Солнце любимое, солнце осеннее!..») (Там же. С. 14).

[9] *Упало семя – будет плод ∾ Шальное стадо.* – Из стихотворения «Отец и сын» («И в день седьмой почил навек...») (Там же. С. 17–18).

[10] *Лоном ночи ∾ Что в тебе светаю Я?* – Из стихотворения «Отец и сын» («Лоном ночи успокоен...») (Там же. С 19).

[11] *...«от взора чревного ∾ до взгляда нежного томленья».* – Из стихотворения «Когда я фавном молодым...» (Там же. С. 66).

[12] *В начале бе пол»...* – Имеются в виду начальные строки поэмы в прозе Станислава Пшибышевского «Requiem aeternam» (1893): «В начале был пол. Ничего кроме пола, и все в нем одном» (*Пшибышевский Ст.* Полн. собр. соч. М.: Изд. В.М. Саблина, 1907. Т. 7. С. 57).

[13] *«И кровавится ствол ∾ лежит Новый Бог».* – Из стихотворения «Ярила» («Оточили кремневый топор...») (*Городецкий Сергей.* Ярь. С. 24).

[14] *«И красны их лица ∾ очима сверкая».* – Отрывки (цитируются с неточностями) из стихотворения «Ярила» («Дубовый Ярила...») (Там же. С. 25–27).

[15]*...«ей всякое гоже ∾ Ярила!»* – Из стихотворения «Ярила» («В горенке малой...») (Там же. С. 28–29).

[16] *Эх, вы, девки-однодневки ∾ Ой, дружки, в Бога веруй!* – Отрывки из стихотворения «Росянка. Хлыстовская» («Землица яровая...») (Там же. С. 47–48).

[17] *«Жизней истраченных ∾ Дед зеленя сторожит».* – Отрывки из стихотворения «Предки» («В космах зеленых взлохмаченных...») (Там же. С. 53–54).

[18] *Рыскал, двигал ∾ Чтоб возлечь на птичье ложе.* – Отрывки из стихотворения «Оборотень» («Гложет ветку старый филин...») (Там же. С. 55–56).

[19] *...«в жизнь озираются, в нежить зовут»...* – Из стихотворения «Предки» (Там же. С. 54).

[20] *...«надо мной смеялся ∾ для других наворовал».* – Отрывки из стихотворения «На побегушках...» («Был я маленьким чертякой...») (Там же. С. 98–99).

[21] *Я сманил ее черникой ∾ Целовать ее рубцы.* – Отрывки (цитируются с неточностями) из стихотворения «Полюбовники» (Там же. С. 100–101).

[22] *Сырость крадется ∾ Вянет чертяка лесной.* – Из стихотворения «Новолуние» («Скорченный, скрюченный, в мокрой коряге...») (Там же. С. 105).

[23] *...«поклониться, приложиться ∾ утолить печаль-тоску»...* – Из стихотворения «Богомол» («За моря, за окияны...») (Там же. С. 106).

[24] *Поглядывал, высматривал ∾ Не будет ли браслеточка вам эта по руке?* – Из стихотворения «Улица. 2» (Там же. С. 83).

[25] *Кивая веками ∾ И все еще не сытый рот.* – Неточная цитата из стихотворения «Разлука» («Я помню близкое навеки...») (Там же. С. 88).

[26] *На кладбище гуляли ∾ Рыжеватые кудри кругом.* – Из стихотворения «Улица» («Вспоминаю: весна начинается...») (Там же. С. 81).

[27] *Продалась, кому хотела* ∾ *Волос липнул на висках.* – Из стихотворения «Per aspera» («Ты пришла с лицом веселым...») (Там же. С. 77).

[28] *«Подышать весной немножко* ∾ *алая кайма».* – Из стихотворения «Весна. 1. Городская» («Вся измучилась, устала...») (Там же. С. 84).

[29] *Краснеют густо щечки* ∾ *Седая прядь бежит.* – Отрывки из стихотворения «На Смоленское» («В дупле трясучей конки...») (Там же. С. 95–96).

[30] *«Поднявши покрывало* ∾ *Тот волосы так носит».* – Из стихотворения «Смерть» («Пришла и постучалась...») (Там же. С. 91).

[31] *В хороводы* ∾ *Звезды, звери, горы, воды!* – Из стихотворения «Исход» («Беспредельна даль поляны...»), посвященного Вячеславу Иванову (Там же. С. 119).

А.В. Лавров

«АЛЕКСАНДРИЙСКИЕ ПЕСНИ» КУЗМИНА

Впервые – Русь. 1906. № 83. 22 дек. С. 3.

Написано в связи с публикацией одиннадцати «александрийских песен» М.А. Кузмина в журнале «Весы» (1906. № 7. С. 1–12).

Статья Волошина явилась первым обстоятельным анализом этого стихотворного цикла, опубликованного в полном объеме в первой книге стихов Кузмина «Сети» (М.: Скорпион, 1908), впоследствии дважды переизданной (2-е изд. – М.: Изд. М.И. Семенова, <1915>; 3-е изд. – Петербург; Берлин: Петрополис, 1923), и вышедшего также отдельным изданием: *Кузмин М.* Александрийские песни. Пб.: Прометей, <1921>.

Ко времени журнальной публикации «Александрийских песен» Кузмин дебютировал как поэт в альманахе «Зеленый сборник стихов и прозы» (СПб., 1905); на его произведения обратили внимание в рецензиях на «Зеленый сборник» В.Я. Брюсов (Весы. 1905. № 1. С. 66–67; см.: *Брюсов В.* Среди стихов. 1894–1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. М.: Сов. писатель, 1990. С. 133–134) и А.А. Блок (Вопросы Жизни. 1905. № 7; см.: *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 2003. Т. 7. С. 171–172). «Александрийские песни» (слова и музыка) были написаны в начале 1904; Кузмин выслал их Брюсову для помещения в «Весах» 3 марта 1906 (*Кузмин М.* Стихотворения. Из переписки / Сост., подгот. текста и примеч. Н.А. Богомолова. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. С. 163). Их публикация послужила началом широкой литературной известности Кузмина и способствовала его вхождению в круг петербургской художественной интеллигенции. Тематика и стиль «Александрийских песен» навеяны главным образом «египетскими легендами в обработке Марузо и французскими поэтическими парафразами античных мотивов (Теофиль Готье,

Альбер Самен, отчасти Пьер Луис)» (*Шмаков Г.Г.* Блок и Кузмин // Блоковский сборник. Тарту, 1972. Вып. 2. С. 342). В них могли отразиться и впечатления Кузмина от поездки в Египет и посещения Александрии (в мае 1895). О литературных источниках «Александрийских песен» см. также: *Кузмин М.* Избранные произведения. Л.: Худож. литература, 1990. С. 509 (коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика); *Кузмин М.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1996 (примеч. Н.А. Богомолова); максимально широкий свод заимствованных «александрийских» представлений Кузмина – в кн.: *Панова Л.Г.* Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. М.. Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006. С. 345–347.

Волошин познакомился с Кузминым в сент. 1906 на «башне» Вяч. Иванова и впоследствии постоянно общался с ним во время своего пребывания в Петербурге. Вероятно, Кузмин предоставил ему для работы над статьей полную рукопись «Александрийских песен» (в статье цитируются песни, не вошедшие в цикл, помещенный в «Весах»). Волошин написал статью 7–8 дек. 1906, в дни постоянного общения с Кузминым. 7 дек. он сообщал жене: «Вчера среды у Вяч. Ив. не было. Вечером у меня сидел Косоротов. Потом я был у Кузмина. <...> Я теперь буду писать статью об нем»; в тот же день, несколько часов спустя: «Только что я написал начало статьи о Кузмине, которым очень доволен»; на следующий день: «Я целый день работал и закончил статью о Кузмине. Сейчас пойду ее прочесть ему» (ИРЛИ, ф. 562. оп. 3, ед. хр. 112).

Статья Волошина об «Александрийских песнях» была сочувственно встречена в писательской среде. «Статья о Кузмине очень хороша. Вы к каждому поэту умеете приступить с новой, всегда неожиданной стороны», – писал Волошину Брюсов 28 дек. 1906 (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 370). Любопытен отзыв Н.М. Минского (в письме к Л.Н. Вилькиной от 10 янв. 1907): «Фельетон Волошина о Кузмине очень мне понравился, больше, чем стихи Кузмина» (ИРЛИ, ф. 39, ед. хр. 884).

Позднее в связи с нападками на Кузмина, вызванными выходом в свет его романа «Крылья» (из-за разработки в нем «запретной» эротической тематики), Волошин написал статьи «Венок из фиговых листьев» (Кн. 2 наст. тома) и «Похвала моралистам» (С. 218–225 наст. тома). Творчество Кузмина Волошин характеризует и в набросках выступления «О новых течениях русской литературы» (1908) (Кн. 2 наст. тома).

Кузмину принадлежит рецензия на сборник Волошина «Стихотворения. 1900–1910»; он признает за Волошиным «большое мастерство, не похожее на приемы других художников». Кузмин подметил оригинальные черты дарования Волошина, отличающие его от большинства поэтов символистского направления: «Импрессионизм и оккультизм нам кажутся двумя определяющими особенностями

этого интересного поэта. Если во многих поэтах современности преобладает "музыкант", то в Волошине безусловно преобладает "живописец", притом не рисовальщик (французские парнасцы), а живописец-импрессионист, пользующийся для своих эффектов больше всего красочными пятнами. Действительно, кажется, ни у одного из современных поэтов не встречается столько прилагательных, определяющих *цвет*, как у Волошина» (Аполлон. 1910. № 7, апр. Отд. II. С. 37–38); *Кузмин М.* Эссеистика. Критика. М.: Аграф, 2000. С. 89).

[1] *Как песня матери ∾ Александрия!* – Первая строфа I песни (Весы. 1906. № 7. С. 1).

[2] *...на эль-файумских портретах...* – Фаюмские портреты (древнеегипетские заупокойные портреты, образцы живописи I–III вв.) были найдены впервые в оазисе Фаюм в 1887.

[3] *...огромные черные глаза ∾ в тонкую дугу уст.* – Сходны впечатления от внешнего облика Кузмина и у М.И. Цветаевой (в ее очерке о нем «Нездешний вечер»; см.: *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 4. С. 281).

[4] *«Лоб его светился ∾ уходил, храня безмолвие».* – Цитируется в прозаическом переводе поэма Леона Дьеркса «Лазарь» («Lazar»). Ср. примеч. 3 к статье «"Елеазар", рассказ Леонида Андреева» (С. 631–632 наст. тома).

[5] *...Таис, св. Антоний, Билитис.* – Таис – св. Таисия (ум. ок. 340), бывшая блудницей и обращенная монахом Пафнутием, – стала героиней одноименного романа Анатоля Франса («Thaïs», 1889). Аллегорическую интерпретацию жития фиваидского отшельника IV в. представляет собой философская драматическая поэма Гюстава Флобера «Искушение святого Антония» («La tentation de Sainte Antoine»), имеющая три редакции (1848–1849, 1856, 1872). «Песни Билитис» Пьера Луиса («Les chansons de Bilitis», 1894) – сборник стилизованных песен, написанных ритмической прозой и выданных за перевод произведений вымышленной древнегреческой куртизанки-поэтессы Билитис. Переведен на русский язык А.А. Кондратьевым (СПб., 1907). Произведения Кузмина и Пьера Луиса неоднократно сопоставлялись. Однако сам Кузмин был недоволен характером стилизации в «Песнях Билитис». «Во всем этом – ни капельки древнего духа, везде бульвар, кафешантан или еще хуже; и тем недостойней, что античность треплется для прикрытия подобной порнографии. Ну какой же это VI век!» – писал он в 1897 Г.В. Чичерину (РНБ, ф. 1030, ед. хр. 19).

[6] Музей *Гимэ* – парижский музей, экспонирующий произведения искусства древнего Востока и древнего Египта.

[7] *...«продав свою последнюю мельницу»...* – Образ из II песни («Что же делать...»):

...путь по широкой дороге
между деревьев мимо мельниц,
бывших когда-то моими,
но променянных на запястья тебе,
где мы едем с тобой...
(Весы. 1906. № 7. С. 2)

[8] *Что ж делать* ∾ *За их тленность?* – Неточная цитата из II песни (Там же. С. 2). В этом и последующих случаях в цитатах из песен нарушена авторская разбивка стихотворных строк; цитаты из Кузмина даются также и без соблюдения стиховой разбивки.

[9] *Что мы знаем?* ∾ *трижды целуем!* – Из IX песни («Кружитесь, кружитесь...») (Там же. С. 9).

[10] *Подобно лирику Мелеагру – розе древней Аттики* ∾ *как и Мелеагр, был сирийцем.* – Мелеагр (кон. II – нач. I в. до н. э.), крупнейший представитель поздней эллинистической эпиграммы, родился в палестинском городе Гадарах (поэт называет его в автоэпитафии «Аттика Сирии»), затем жил в Тире (город на восточном берегу Средиземного моря). Составил первую антологию греческих эпиграмм «Венок». Большинство дошедших до нас эпиграмм Мелеагра находится в 5-й книге «Греческой антологии».

[11] *«Я, Мелеагр* ∾ *И ты скажи мне то же».* – Изложение двух автоэпитафий Мелеагра. Ср. стихотворный перевод Л.В. Блуменау (Античная лирика. М.: Худож. литература, 1968. С. 282).

[12] *Он сидел печально один* ∾ *Новый бог дан людям!* – Отрывки (цитируются с неточностями) из XI песни («Три раза я его видел лицом к лицу...») (Весы. 1906. № 7. С. 11–12).

[13] *Сладко умереть на поле битвы* ∾ *И вдалеке были слышны флейты.* – Отрывки (цитируются с неточностями) из III песни (Там же. С. 3).

[14] *Как люблю я* ∾ *на дальние дынные огороды.* – Отрывки из IV песни (Там же. С. 4).

[15] *«Солнце, Солнце* ∾ *о, Ра-Гелиос, Солнце!»* – Отрывки из V песни, цитируются с неточностями (Там же. С. 5).

[16] *...смерть Антиноя и его обожествление...* – Имеются в виду строки из VI песни («Если б я был древним полководцем...»):

Если б я был вторым Антиноем,
утопившимся в священном Ниле, –
я бы всех сводил с ума красотою,
при жизни мне были бы воздвигнуты храмы,
и стал бы
сильнее всех живущих в Египте.
(Там же. С. 6)

[17] *«Нас было четыре сестры* ∾ *потому, что любила».* – Песня «Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было...»; в «весовский» цикл не вошла. Цитируется с сокращениями и большими неточ-

ностями. См.: *Кузмин М.* Сети: Первая книга стихов. М.: Скорпион, 1908. С. 167.

[18] *...Демо ∾ Элиодора...* – Возлюбленные Мелеагра, к которым обращены его любовные эпиграммы.

[19] *«Ты спишь ли ∾ один хочу владеть тобою».* – Первая эпиграмма к Зенофиле. Ср. стихотворный перевод Л.В. Блуменау (Античная лирика. С. 274).

[20] *Если б я был рабом ∾ всех живущих в Египте.* – Неточная цитата из VI песни (Весы. 1906. № 7. С. 6).

[21] *«Сегодня праздник ∾ и вместе поцелуи?»* – Отрывки из VIII песни (Там же. С. 8).

[22] *«Разве не правда ∾ и слышать твой голос?»* – Отрывки из VII песни (Там же. С. 7).

[23] *«О, земля ∾ мало тяготила тебя».* – Мелеагр, эпитафия Эсигену. (Волошин ошибочно считает ее обращенной к женщине – «Айсигене».) Ср. стихотворный перевод Л.В. Блуменау (Античная лирика. С. 280).

[24] *Солнце греет затем ∾ родились другие для смерти.* – Стихотворение «Я спрашивал мудрецов вселенной...»; в «весовский» цикл не вошло. См.: *Кузмин М.* Сети. С. 181.

А.В. Лавров

«ЭРОС» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Впервые – Русь. 1906. № 88. 28 дек. С. 3.

Рецензия на книгу стихов Вяч. Иванова «Эрос» (СПб.: Оры, 1907), для написания которой Волошин, вероятно, пользовался корректурой: «Эрос» вышел в свет 9 января 1907 с опозданием против намеченных сроков (см.: Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. С. 495).

С поэзией Вяч. Иванова Волошин познакомился в Париже в марте 1904; в том же году в конце июля (н. ст.) в Женеве состоялась их личная встреча. «Макс Волошин много рассказывал и много читал стихов», – писал Иванов Брюсову 4 авг. / 22 июля 1904 (Там же. С. 452). Ср. слова из «Автобиографии» Волошина: «Из произведений современных поэтов раньше других я узнал “Кормчие звезды” Вячеслава Иванова (1902), после Бальмонта. У них и у Эредиа я учился владеть стихом» (Книга о русских поэтах последнего десятилетия / Под ред. М. Гофмана. СПб.; М.: Изд. Т-ва М.О. Вольф, <1909>. С. 365).

Осенью 1906, приехав в Петербург, Волошин и его жена поселились на Таврической, д. 25, этажом ниже Вяч. Иванова, а в январе 1907 перебрались в квартиру Ивановых на «башне». Между двумя семьями сложились близкие отношения: М.В. Сабашникова была поглощена «счастливым чувством дружбы с Лидией и Вячеславом»,

«Макс любил и чтил Вячеслава» (*Волошина Маргарита (Сабашникова М.В.).* Зеленая Змея: История одной жизни / Пер. с нем. М.Н. Жемчужниковой. М.: Энигма, 1993. С. 161). Волошин стал постоянным участником «сред» Вяч. Иванова, которые были в те годы одним из центров духовной жизни Петербурга. Здесь собирались поэты, артисты, художники, философы. Среди многочисленных проблем, обсуждавшихся на этих собраниях, была и проблема Эроса. Как и многие другие образы и понятия античной мифологии, Эрос трактовался через призму новейших философских исканий. М.В. Сабашникова вспоминает, как однажды Вяч. Иванов пришел к ним, чтобы пригласить их «на ближайшую среду: философ Бердяев будет говорить об Эросе в виде вступления к общей беседе на эту тему». «Знаю лишь, – пишет Сабашникова, – что мысли об Эросе явились для меня совершенно новыми и глубокими, восхищению моему не было границ». На том же вечере Иванов читал «из своей новой книги стихов “Эрос” Заклинание Диониса» (Там же. С. 151–153).

Стремясь объяснить читателям глубинный смысл поэзии Вяч. Иванова, Волошин подробно излагает ближайший философский источник книги – диалог Платона «Пир», сопоставляя стихи Иванова с платоновским учением о любви. В композиции сборника Волошин выделяет стихотворения, связанные с образом Диотимы, посвящавшей Сократа в тайны божественного Эроса. Эти стихи выстраиваются как теза (Диотима – змея, любовь как боль и страдание), антитеза (Диотима целящая) и синтез (слияние противоречий, «смесительный кратэр»). Книга Иванова, по убеждению Волошина, раскрывает борьбу противоречий, заложенных в природе человека (разделенность на два пола) и в самом мироздании (свет и тьма, человек и природа, космос и хаос). Начало преодоления раздвоенности – в любви, в слиянии душ. Каждый акт любви – залог развития человечества, новый шаг на пути познания Вечной Красоты. Любовь предстает в такой трактовке как вечное творчество, «великий творческий Демон»; носитель этого начала – поэт. Сходным образом воспринимал «Эрос» и Блок, цитировавший книгу Иванова в статье «О лирике» (1907) и в докладе «О современном состоянии русского символизма» (1910).

Концепцию жизни, воплощенную в лирике Иванова и подкрепленную теоретическими исследованиями, поэт стремился претворить в действительность. «У них, – вспоминает М.В. Сабашникова, – была странная идея: когда двое так слились воедино, как они, оба могут любить третьего. <...> Такая любовь есть начало новой человеческой общины, даже церкви, в которой Эрос воплощается в плоть и кровь» (*Волошина Маргарита (Сабашникова М.В.).* Зеленая Змея. С. 161). Попытки Вяч.И. Иванова и Л.Д. Зиновьевой-Аннибал вовлечь в это «жизнестроительство» М.В. Сабашникову вызвали охлаждение во взаимоотношениях Волошина и Иванова. Март 1907,

по определению Сабашниковой, – «дни смуты»; книга ее воспоминаний «Зеленая Змея» дает достаточно яркое представление об этом периоде их жизни. Тем не менее в 1907–1912 Волошин и Вяч. Иванов продолжали общаться. Письма и телеграммы, посланные в 1907 из Коктебеля, свидетельствуют об искреннем желании Волошина преодолеть «трепеты вражды», невольно пробегавшие между ним и Ивановым (РГБ, ф. 109, карт. 15, ед. хр. 4). «Макс прислал новый цикл очень хороших стихов – "Киммерийские сумерки", – отмечает М.В. Сабашникова. – Они написаны в редких античных размерах, взятых им у Вячеслава. Но Вячеслав очень резко раскритиковал стихи» (*Волошина Маргарита (Сабашникова М.В.).* Зеленая Змея. С. 164). Критическое отношение проявилось и в рецензии Вяч. Иванова на «Стихотворения. 1900–1910» М. Волошина. Признавая в Волошине «поэта большого дарования», Иванов в то же время указывал на несамостоятельный, по его мнению, характер его книги: «Он еще не утвердился как самобытный поэт». Не рассматривая «идеалистический опыт» автора и не раскрывая те «слишком трудные» и «слишком ответственные задачи», которые он перед собой поставил, Иванов предостерегал молодых поэтов от влияния Волошина: «Это богатая и скупая книга замкнутых стихов – образ замкнутой души. Они учат поглощать мир, а не расточать свою душу. Поэт "Киммерийских сумерек" должен научиться быть щедрым, чтобы петь, как поет птица». Учившийся у мудрецов и художников, Волошин, «странник в мире», не научился, по мнению Иванова, «одному – таинству жизни» (Аполлон. 1910. № 7. Отд. II. С. 38). Рецензия глубоко задела Волошина. Готовый к серьезной полемике, он ждал «точных указаний, анализа и комментария», а не голословных предостережений (письмо Волошина к Вяч. Иванову от 17 мая 1910 // *Иванов Вячеслав.* Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 715). Значительный интерес для выявления сходства и различий теоретико-философских позиций Иванова и Волошина представляет изучение поэмы Вяч. Иванова «Сон Мелампа» в сопоставлении с поэзией М. Волошина. Поэма, впервые напечатанная в журнале «Золотое Руно» (1907. № 10), была включена в книгу стихов Иванова «Cor Ardens» и посвящена Максимилиану Волошину. В 1939, работая над статьей «Символизм» («Simbolismo») для итальянской энциклопедии, Иванов назовет Волошина среди тех поэтов-символистов, которые заслуживают особого внимания и принадлежат к тому периоду истории школы, для которого характерно «строжайшее осознание <...> духовных задач» (*Иванов Вячеслав.* Собр. соч. Т. 2. С. 667).

[1] «*Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts*». – Строка из стихотворения Шарля Бодлера «Пляска смерти» («Danse macabre»).

[2] *Легкокрылый, одичалый* ∾ *Око дикое водить...* – Отрывки из стихотворения «Сад роз» («В полдень жадно-воспаленный...») (*Иванов Вячеслав.* Эрос. С. 9–11).

[3] *Что земля и лес ∾ Сестры пряли у ключа.* – Заключительные строки стихотворения «Сад роз» (Там же. С. 11).

[4] *Я вдали ∾ Опускаю взоры, настигая.* – Из стихотворения «Китоврас» («Колобродя по рудам осенним...») (Там же. С. 13–14).

[5] *...разрешительница заклятий Солнца ∾ глуха, тиха, хмельна, жадна...* – Отрывки из стихотворения «Заклинание» («Когда обвеет сумраком пламя тихо-ярых свеч...») (Там же. С. 19–20).

[6] *Ты, незримый ∾ Алый ключ лиет, лиет...* – Из стихотворения «Вызывание Вакха» («Чаровал я, волховал я...») (Там же. С. 30–31).

[7] *Свечу, кричу ∾ Уединенная душа.* – Из стихотворения «Ропот» («Твоя душа глухонемая...») (Там же. С. 35–36).

[8] *Дохну ль в зазывную свирель ∾ Полночных волн прибой.* – Из стихотворения «Змея» (Там же. С. 7–8).

[9] *...водырь глухонемой ∾ Спряла и распряла.* – Из стихотворения «Печать» («Неизгладимая печать...») (Там же. С. 21).

[10] *Прочь от треножника ∾ Огней под пеплом не избудешь?* – Из стихотворения «Жарбог» (Там же. С. 25).

[11] *Ты сердце пожалела ∾ Жена и мать земная!* – Отрывки из стихотворения «Целящая» («Довольно солнце рдело...»), посвященного Диотиме (Там же. С. 43–44).

[12] *Ярь двух кровей ∾ К нему слетят и припадут.* – Из стихотворения «Кратэр» (Там же. С. 75–76).

[13] *Вещал Эдипу Аполлон ∾ В кровосмешеньи древних нег.* – Стихотворение «Мать» (Там же. С. 61).

[14] *«Нищ и светел» ∾ Отдаю вам светлость щедрую мою...* – Отрывки из стихотворения «Нищ и светел» («Млея в сумеречной лени, бледный день...») (Там же. С. 81–82).

[15] *Я приношу тебе ∾ бледным крылом, лишенным перьев.* – Волошин цитирует стихотворение Ст. Малларме «Дар поэмы» («Don du poème», 1865).

Е.Л. Белькинд

«СТИХОТВОРЕНИЯ» ИВАНА БУНИНА

Впервые – Русь. 1907. № 5. 5 янв. С. 3.

Отклик на издание: *Бунин Иван.* Стихотворения 1903–1906 г. СПб., 1906 (т. 3 пятитомного собрания сочинений Бунина, выпускавшегося товариществом «Знание» в 1902–1909, вышедший в свет 18 окт. 1906).

Признание за поэзией Бунина высокой пластической, живописной культуры и аналогии, прослеживаемые Волошиным между стихотворениями Бунина и творчеством французских «парнасцев» («поэтов-живописцев»), были характерны для восприятия Бунина, поэта реалистической школы, в символистском кругу. Брюсов в рецензии на это же издание подчеркивал: «По духу Бунин ближе всего

к французским парнасцам, чуждым жизни и преданным своему искусству. Поэзия Бунина холодна, почти бесстрастна, но не лучше ли строгий холод, чем притворная страстность?» (Весы. 1907. № 1. С. 71; рецензия вошла в книгу Брюсова «Далекие и близкие»; см.: *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. литература, 1975. Т. 6. С. 323–324). Отклик Брюсова был написан «без привходящих полемических целей» (см. вступ. статью А.А. Нинова к переписке Бунина и Брюсова: Литературное наследство. Т. 84. Иван Бунин. М.: Наука, 1973. Кн. 1. С. 434–435) и этим отличался от суждений другого поэта-символиста, С.М. Соловьева, который в рецензии на эту же книгу Бунина усматривал за «совершенством формы» в ней «блеск фальшивого брильянта» (Золотое Руно. 1907. № 1. С. 89). На связь художественных образов Бунина с поэзией «парнасцев» указывал в рецензии на «Стихотворения 1903–1906 г.» и Н.Я. Абрамович (Образование. 1906. № 12. Отд. II. С. 113–114). Вероятно, имея в виду эти отзывы, Бунин писал в «Автобиографической заметке» (1915): «Бросив через некоторое время прежние клички, некоторые из писавших обо мне обратились <...> к диаметрально противоположным – сперва "декадент", потом "парнасец", "холодный мастер"...» (*Бунин И.А.* Собр. соч.: В 9 т. М.: Худож. литература, 1967. Т. 9. С. 265). Указывая на особое, уникальное место Бунина в современной поэзии, Волошин перекликался с Блоком, писавшим (в статье «О лирике», 1907) о том же сборнике стихотворений: «Цельность и простота стихов и мировоззрения Бунина настолько ценны и единственны в своем роде, что мы должны <...> признать его право на одно из главных мест среди современной русской поэзии» (*Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 2003. Т. 7. С. 68).

Знакомство Волошина и Бунина восходит к московским встречам в середине 1900-х, случайным и мимолетным. Писатели регулярно общались только в январе – апреле 1919 в Одессе; в основном этой поре их взаимоотношений посвящен мемуарный очерк Бунина «Волошин» (Последние Новости. Париж. 1932. № 4187, 8 сент.), вошедший в его книгу «Воспоминания» (Париж, 1950). См.: *Бунин И.* Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М.: Сов. писатель, 1990. С. 278–288; Воспоминания о Максимилиане Волошине. М.: Сов. писатель, 1990. С. 365–374, 684–688 (коммент. В.П. Купченко и З.Д. Давыдова).

[1] *Застят ели ∾ Золотой иконостас заката.* – Из стихотворения «Канун Купалы» («Не туман белеет в темной роще...»), открывающего книгу Бунина (С. 3).

[2] *Быть может, он сегодня слышал ∾ Стеречь друг друга в час ночной...* – Разрозненные отрывки из «зимней поэмы» «Сапсан» (С. 11, 12).

[3] *Мы проводили солнце ∾ Книгу звезд небесных – наш Коран!* – Из стихотворения «Пастухи» («Тонет солнце, рдяным углем тонет...») (С. 178–179).

[4] *...с описаниями Чехова.* – Ср. наблюдение Ф.Д. Батюшкова в рецензии на этот же сборник стихотворений: «Г. Бунин понимает все целомудрие истинного чувства, которое стыдится слишком пространных выражений душевных эффектов и охотно прячется за какой-нибудь прозаической подробностью будничной обстановки. Это напоминает приемы творчества Чехова» (Современный Мир. 1906. № 12. Отд. II. С. 80).

А.В. Лавров

«ЕЛЕАЗАР», РАССКАЗ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

Впервые – Русь. 1907. № 7. 16 февр. С. 3.

Отклик на рассказ Л.Н. Андреева «Елеазар», напечатанный в журнале «Золотое Руно» (1906. № 11/12. С. 59–67).

Ни в одной из своих статей об Андрееве* Волошин не ставит задачи определить место очередного произведения писателя в его творческой эволюции или в литературном процессе эпохи. Каждая новая вещь интересует Волошина как данность, как возможность открыть заново уже знакомый мир этого оригинального художника слова, как повод для разгадки его философских умонастроений, как попытка раскрыть механику его художественного мышления и особенности его стиля.

В каждой статье об Андрееве Волошин воссоздает его «лик», используя приемы контраста и аналогий; последние Волошин находит в различных сферах искусства всех времен и народов. Волошину принадлежат острые, точные наблюдения над художественной фактурой текста Андреева: он объясняет потаенный смысл главных образов (характеров, символов), умело проводя читателя по словесному и интонационному лабиринту творчества, он помогает всмотреться в движение, жест, освещение, обнаруживая их характерность для художественного воображения Андреева. И хотя эстетические вкусы и литературные позиции Андреева и Волошина далеки друг от друга, «лики творчества», созданные Волошиным, по глубокому постижению важных сторон творчества Андреева должны быть поставлены в ряд с литературными портретами Андреева, написанными М. Горьким и А. Блоком, со статьями о нем В. Короленко, Ин. Анненского и других художников слова.

---

* Библиографический указатель «История русской литературы конца XIX – начала XX века» под ред. К.Д. Муратовой (Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. С. 77) ошибочно приписывает Волошину статью поэта и журналиста Михаила Волошина «Налету» в «Киевской газете» (1903. № 48. 17 февр.). Правильная атрибуция – в кн.: Леонид Николаевич Андреев. Библиография. Вып. 2. Литература (1900–1919) / Сост. В.Н. Чуваков. М.: Наследие, 1998. С 40

Рассказ «Елеазар» Волошин осмысляет в кругу произведений мирового искусства на темы воскресения. Стиль письма кажется ему излишне натуралистическим, а философскую концепцию рассказа он охарактеризовал как глубоко пессимистическую, основанную на идее «дурной бесконечности»; Андреев показал якобы бессилие и тщету искусства и жизни перед лицом все обессмысливающей и над всем царящей смерти. Во многом сходным с волошинской трактовкой «Елеазара» было понимание его Горьким. В октябре – ноябре 1906 он писал Андрееву: «“Елеазар”. И снова скажу: это, на мой взгляд, лучшее из всего, что было написано о смерти во всемирной литературе. Мне кажется даже, что ты как бы приблизился и приближаешь людей к неразрешимой загадке, не разрешая ее, но страшно, близко знакомя с нею. <...> Превосходно выдержан стиль. Вообще – как литература, как произведение искусства – эта вещь дает мне огромное наслаждение и вызывает славную радость за тебя. <...> Как философия – это для меня неприемлемо. Я заражен жизнью и силами ее лет на шестьсот и – чем дольше – тем более оптимистично смотрю на жизнь. <...> Но – философия твоего рассказа тонет в красоте его формы. <...>» (Литературное наследство. Т. 72. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. М.: Наука, 1965. С. 280).

Не все современники поняли философский смысл рассказа так, как его поняли, хотя и с разных позиций, Горький и Волошин. В. Львов-Рогачевский (Образование. 1907. № 3), Евг. Ляцкий (Современный Мир. 1907. № 7/8) и другие рецензенты справедливо увидели пафос рассказа в утверждении победы жизни над смертью, Августа над Елеазаром в проповеди сознательного жизнеделания. Подробнее см.: *Иезуитова Л.* «Елеазар», библейский рассказ Л.Н. Андреева // Блоковский сборник. XIII. Русская культура XX века: метрополия и диаспора. Тарту, 1996. С. 39–62.

[1] *«Все предметы становились пусты ∾ на месте человека и погребальных свечей».* – Отрывок из «Елеазара» Волошин дает в сильном сокращении, оставляя в каждой фразе лишь подлежащее, сказуемое и некоторые второстепенные члены предложения, разрушая причудливую, ритмически подвижную словесную вязь. Так, от первой фразы рассказа: «Все предметы, видимые глазом и осязаемые руками, становились пусты, легки и прозрачны – подобны светлым теням во мраке ночи становились они» – Волошин оставляет: «Все предметы становились пусты, легки и прозрачны». (Ср.: Золотое Руно. 1906. № 11/12. С. 62). Дальнейшее переложение рассказа Волошин передает своими словами близко к тексту Андреева.

[2] *...престол Виктора Гюго, Леконта де Лиля и Верлэна.* – После смерти Гюго и смерти занявшего его место в Академии Леконта де Лиля во Французской академии установился обычай провозглашать «короля поэтов» действительным голосованием между поэтами. Та-

ким порядком в 1894 большинство голосов получил Поль Верлен, в 1896 – Стефан Малларме и, наконец, в 1898 – Леон Дьеркс.

[3]*...в его статье «Два парнасца», напечатанной в «Мире Божьем».* – Статья Евг. Дегена «Два парнасца» (о Дьерксе и Эредиа), включавшая стихотворный перевод поэмы Дьеркса «Лазарь», появилась в номере 12 «Мира Божьего» за 1899 (Отд. I. С. 69–71). Впоследствии поэму перевел также В. Брюсов (см.: *Брюсов В.* Полн. собр. соч. и переводов. СПб.: Сирин, 1913. Т. 21. С. 77–79). Волошин приводит в статье, по-видимому, собственный перевод поэмы. Он не без основания считает поэму Дьеркса поводом к написанию «Елеазара» и его источником. Действительно, Елеазар Андреева, как и Лазарь Дьеркса, равнодушен к окружающей жизни и хранит тайну молчания. Однако и равнодушие их и тайна – различной природы. Дьеркс переносит на Лазаря психологию поэта-парнасца. Евг. Деген писал: «...едва ли можно сомневаться, что ужасная судьба этого выходца с того света представляется автору несколько аналогичной судьбе поэта, несчастного избранника, отмеченного среди всех живущих печатью гения и проклятия. Этот субъективный смысл, измышленный поэтом, придает ей особенную художественную силу» (Мир Божий. 1899. № 12. С. 69). Лазарь Дьеркса – избранник, постигший тайны мира, молящий ангела смерти о слиянии с Бесконечным. Вот как переводит это место Деген:

О, сколько раз, бродя один пустынным местом,
На фоне сумерек чернея, как пятно,
На небо к ангелу, желанному давно,
Он руки простирал с молящим, скорбным жестом.

Другой вариант этого же значения кульминационного момента поэмы предложил Брюсов:

О, сколько раз в часы, когда ложится ночь,
Вдали от всех живых, в высь руки простирая,
Ты к ангелу взывал, кто нас уводит прочь
Из жизни сумрачной к великим далям рая!

Оба переводчика – Деген и Брюсов – дают один и тот же по смыслу, равный оригиналу перевод. Ср. у Дьеркса:

– Oh! que de fois, à l'heure où l'ombre emplit l'espace,
Loin des vivants, dressant sur le fond d'or du ciel
Ta grande forme aux bras levés vers l'Eternel,
Appelant par son nom l'ange attardé qui passe ..

Как видим, и у Дьеркса фигура Лазаря с руками, поднятыми (простертыми) к Вечному, зовет ангела смерти. Волошин, переводя Дьеркса, переносит в его поэму образ Елеазара – «черное туловище и распростертые руки, которые давали чудовищное подобие креста», и тогда Лазарь оказывается «громадной фигурой с распростертыми

руками», что неоправданно меняет парнасскую тему Дьеркса (поэт, которому ведома божественная тайна, и люди обыденной жизни) на социально-философскую Андреева.

Волошин, говоря о предшественниках Андреева, использовавших евангельскую легенду, упускает из виду основной источник, к которому восходит текст «Елеазара» и с которым спорит Андреев: «Преступление и наказание». В четвертой главе четвертой части романа Соня и Раскольников читают легенду о воскресении Лазаря; Достоевский делает это чтение нравственно-философской кульминацией романа, вокруг него концентрируется философская проблематика романа и образуется его подтекст. Андреев, говоря словами Волошина, «ответил на вызов», только не Дьеркса, а Достоевского: его Лазарь не знает чуда духовного воскресения.

[4] *«И песни небес ∾ Ей скучные песни земли».* – Волошин перефразирует последние строки стихотворения М.Ю. Лермонтова «Ангел» («По небу полуночи ангел летел...», 1831):

И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

[5] *Ах! что значат ∾ Асфоделевой страны!* – Неточная цитата из стихотворения В. Брюсова «Орфей и Эвридика» (1903–1904) (*Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. литература, 1973. Т. 1. С. 386).

[6] *...под руками гипнотизера.* – Имеется в виду рассказ Эдгара По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» («The Facts in the Case of M. Valdemar», 1845).

[7] *Гностики* – представители религиозно-философского течения I–II вв., соединявшего элементы христианского вероучения с пантеизмом и мифологией языческих религий и верований – вавилонских, египетских, иудаизма, зороастризма, – греческой философии и мистериальных культов.

[8] Альбрехт *Дюрер* создал прославленное «Распятие» (1502), «Страсти Господни» (1500–1510, 12 листов), малые «Страсти Господни» (1509–1510, 37 листов).

[9] *Гольбейн* – семья немецких художников швабской школы (первая половина XVI в.). Ганс Гольбейн Старший и его младший сын Ганс Гольбейн Младший прославились созданием первый – семи, второй – десяти картин, воспроизводящих эпизоды «страстей Господних». Черты натурализма свойственны манере Гольбейна Старшего.

[10] *Матиас Грюневальд ∾ писал картины страстей Христовых...* – Имеется в виду знаменитая роспись Изенхеймского алтаря (1510; теперь Кольмарский музей во Франции) работы Матиса Нитхардта (Грюневальда); его часть, получившая название «Распятие», – полные трагического напряжения и безысходного отчаяния сцены страстей Христовых.

[11]*...стигматы святого Франциска.* — По преданию, св. Франциск Ассизский, учредитель названного его именем нищенствующего ордена, в 1224 проводил время в посте и уединенной молитве на вершине Алверно в верховьях Арно. Здесь в утро Воздвижения св. Креста Франциск имел видение, после которого на его руках и ногах появились стигматы — следы головок и концов гвоздей, как у распятого Христа.

[12]*...жестокие «Распятия» испанских скульпторов.* — В культовой испанской скульптуре перекрещиваются две линии — высокая — эпохи Средневековья и раннего Возрождения (стили ранней романской пластики, готики и «платереско») и низовая (народная деревянная раскрашенная скульптура). Обеим присущ повышенный интерес к жизни человеческого духа, взволнованный драматизм и страстная внутренняя напряженность переживания, экстатический порыв и мучительное чувство трагической обреченности.

[13] *«Схоронен ты в морозы ∾ И на впалые очи твои».* — Неточная цитата из стихотворения Н.А. Некрасова «20 ноября 1861» («Я покинул кладбище унылое...», 1861).

[14] *Франц Штук* — один из видных представителей немецкого модернизма в живописи; писал картины библейского («Распятие», «Богоматерь, скорбящая над телом Спасителя»), мифологического и аллегорического содержания. Их стиль экспрессивен и гиперболизован.

[15]*...тонких бёклиновских проникновений...* — Швейцарский живописец Арнольд Бёклин создавал в основном символические полотна на мифологические и фантастические сюжеты («Фавн в камышах», «Отдыхающая Венера», «Бичующий себя анахорет» и др.).

[16]*...в рассказе Уэльса «Ускорители времени».* — Герберт Дж. Уэллс посвятил передвижению человека во времени рассказы «Аргонавты Времени» (1888) и «Новейший ускоритель» (1903), а также роман «Машина времени» (1895).

[17]*...громоздят Оссу на Пелион...* — Известное выражение, означающее: громоздить гору на гору. Сюжет мифологической «гигантомахии» рассказывает о том, как титаны в борьбе с богами нагромоздили горы Оссу и Пелион на Олимп. Этот сюжет пластически разработан в виде большого рельефного фриза Пергамского алтаря (II в. до н. э.); он содержится у многих античных авторов, в частности у Овидия в «Метаморфозах» (I, 151–155). См. также примеч. 5 на с. 769.

Л.А. Иезуитова

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ. «ПОСОЛОНЬ»

Впервые — Русь. 1907. № 95. 5 апр. С. 3.

Рецензия на кн.: *Ремизов Алексей.* Посолонь. М.: Изд. журнала «Золотое Руно», 1907.

Знакомство и начало общения между Волошиным и Ремизовым относятся к октябрю – декабрю 1906, когда Волошин несколько месяцев прожил в Петербурге. В январе – феврале 1907 отношения были продолжены и углублены, тогда же возникла переписка между писателями. К тому времени творчество Ремизова уже обратило на себя внимание Волошина. В дек. 1906 Ремизов, несколько лет печатавшийся в журналах, альманахах и газетах, выпустил первую свою книгу «Посолонь» – сборник стилизованных в фольклорном духе сказок и стихотворений в прозе. Волошин работал над рецензией на эту книгу в самом конце 1906. В письме от 1 янв. 1907 он сообщал А.М. Петровой о подготовке серии критических «портретов»: «Теперь я пишу о Ремизове, потом о Сологубе и о Брюсове. <...> Я хочу сделать потом общую книгу об современных поэтах» (Из лит. наследия-1. С. 190).

Появление «Посолони» стало событием в литературной жизни. Книга была высоко оценена рецензентами (Андреем Белым, С. Городецким, Н. Поярковым); подробнее см.: *Ремизов А.М.* Собр. соч. Т. 2. Докука и балагурье. М.: Русская книга, 2000. С. 622–623 (примеч. И.Ф. Даниловой); хвалебные отзывы о ней дали в письмах к Ремизову В.Я. Брюсов, Вяч.И. Иванов, Е.А. Ляцкий и др. Волошину принадлежит наиболее развернутый отклик на «Посолонь». Он не только анализирует сказки Ремизова, но и набрасывает колоритный словесный портрет писателя, едва ли не впервые рассказывает читателю о его пристрастии к стилизованному каллиграфическому письму и к самодельным игрушкам, наделенным в его воображении магическими свойствами. К оценке ремизовских фольклорных стилизаций Волошин вернулся в рецензии на «Сорочьи сказки» А.Н. Толстого (см. с. 287–289 наст. тома). Мир ремизовских сказок для него – это «мир и уютной, и беспокойной, и жуткой комнатной фантастики».

Отношения и переписка Волошина и Ремизова длились вплоть до начала 1910-х. В дальнейшем их жизненные пути не пересекались. В мемуарной книге «Иверень» Ремизов упомянул Волошина в ряду своих спутников жизни (*Ремизов А.М.* Собр. соч. Т. 8. Подстриженными глазами. Иверень. М.: Русская книга, 2000. С. 273). Подробнее см. в статье «Волошин и Ремизов» в кн.: *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Символисты вблизи: Статьи и публикации. СПб.: Скифия, 2004. С. 131–145.

[1] *Надо идти учиться у «московских просвирен»...* – Цитата из заметки А.С. Пушкина «Опровержение на критики» (1830): «...не худо нам иногда прислушаться к московским просвирням. Они говорят удивительно чистым и правильным языком» (*Пушкин.* Полн. собр. соч. М.: Изд. Академии наук СССР, 1949. Т. 11. С. 148).

[2] *...учиться писать у «яснополянских деревенских мальчишек»...* – Парафраз заглавия статьи Л.Н. Толстого «Кому у кого учиться писать, крестьянским ребятам у нас или нам у крестьянских ребят?» (*Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. М.: Гослитиздат, 1936. Т. 8. С. 301–324).

[3] *В «Посолонь» целыми пригоршнями кинуты эти животворящие семена слова...* – Ср. отзыв Андрея Белого о языке Ремизова в его рецензии на «Посолонь»: «Здесь каждая фраза звучит чистотой необычайной, музыкой стихийной <...>. Каждая его миниатюра производит впечатление драгоценного камушка» (Критическое Обозрение. 1907. № 1. С. 36).

[4] *«Весна красна»* – раздел сборника, в который входят сказки «Монашек», «Красочки», «Кострома», «Кошки и мышки», «Гуси», «Кукушка», «У лисы бал» (С. 1–15).

[5] *«Лето красное»* – раздел сборника, в который входят сказки «Калечина-малечина», «Черный петух», «Богомолье», «Купальские огни», «Воробьиная ночь», «Борода», «Чур» (С. 16–29).

[6] *«Осень темная»* – раздел сборника, в который входят сказки «Бабье лето», «Змей», «Троецыпленница», «Ночь темная» (С. 30–39).

[7] *«Зима лютая»* – раздел сборника, в который входят сказки «Снегурочка», «Корочун», «Медведюшка», «Зайчик Иваныч», «Котофей Котофеич», «Колыбельная песня» (С. 40–78).

[8] *...ничего не придумывает.* – Ср. суждение С. Городецкого о «Посолони», которая «тем и сильна, что ее образы естественны, не напрокат взяты, а сами пришли» (Перевал. 1907. № 4. С. 61).

[9] *...у «Человека, который смеется»...* – Герой одноименного романа В. Гюго (1869), подвергнутый в детстве операции, превратившей его лицо в застывшую улыбающуюся маску.

[10] *«Пруд»* – первый большой роман Ремизова, публиковавшийся в журнале «Вопросы Жизни» (1905. № 5–11).

[11] *...в «Факелах».* – Рассказ Ремизова «Серебряные ложки» был опубликован в альманахе «Факелы» (Кн. 1. СПб., 1906. С. 167–177).

[12] *...«Инфантой в пышном платье»...* – Намек на заглавие сборника стихов французского поэта Альбера Виктора Самена (1858–1900) «В саду инфанты» («Au jardin de l'infante», 1893).

[13] *Как Лев Николаевич Мышкин, Ремизов любит почерк.* – Мышкин – герой романа Ф.М. Достоевского «Идиот» (1871), страстный каллиграф (см.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 8. С. 25–30).

[14] *...«знает, что в колыбельках деется ∾ отличить может.* – Цитата из сказки «Кострома» (С. 6).

[15] *...«Не простая курица ∾ шестьдесят петухов».* – Цитата из сказки «Троецыпленница» (С. 35).

[16] *...«все о каких-то лисятах вспоминает ∾ понять мудрено».* – Цитата из сказки «Зайчик Иваныч» (С. 58).

[17] *...Наташин медведь...* – Наталья Алексеевна Ремизова (1904–1943), дочь писателя, жившая у родственников матери. Любопытная биографическая подробность: игрушечного медведя дочери Ремизова подарил Волошин. 7 янв. 1907 Ремизов писал ему: «Недавно

вернулись от Наташи. <...> Вашего медведя кормит окурками: положит туда, знаете, – и ждет, когда съест. И ей всегда кажется, что он съел» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1020). По-видимому, Волошин здесь и далее вспоминает свой разговор с Ремизовым о Наташиных игрушках и о сказочных фольклорных персонажах. См., в частности, об игровом восприятии Волошиным колыбельной из «Посолони» «Баю-бай-бай, медведевы детки...» (перевод латышской народной колыбельной песни): *Тименчик Р.* Литературные приключения латышской колыбельной // Даугава. 1983. № 9. С. 119–120.

[18] *Засни, моя девочка милая!* ∾ *Не тронут.* – Цитата из стихотворения в прозе «Наташе», открывающего сборник (С. I).

[19] *«Часы»* – роман Ремизова, написанный в 1903–1904 (*Ремизов А.* Часы. СПб.: Eos, 1908).

[20] *«Калечина-Малечина* ∾ *снова в плетень».* – Фраза восходит, вероятно, к разговору Волошина с Ремизовым.

[21] *Курица со двора* ∾ *Калечина со двора.* – Стихотворение в прозе «Калечина-малечина» (С. 16–17). Приведено полностью.

[22] *«Дикая кошка* ∾ *под черной смородиной»...* – Цитата из сказки «Купальские огни» (С. 21).

[23] *...Криксы-Вараксы* ∾ *игрались хвостом.* – Цитата (Там же. С. 22).

[24] *...Выползала из-под дуба-сороковца* ∾ *из своих нор.* – Неточная цитата (Там же. С. 23).

[25] *«Приходи вчера! – улыбался царевич».* – Неточная цитата (Там же. С. 23).

[26] *«Не в трубы трубят* ∾ *злых хундов».* – Цитата из сказки «Ночь темная» (С. 37). Ниже – изложение сказки, перемежающееся цитатами из нее.

[27] *«Ждали царевича долго* ∾ *ясный сокол».* – Цитата (Там же. С. 37).

[28] *«А ветер шумел* ∾ *прутья о прутья».* – Цитата (Там же. С. 38).

[29] *«Онемела коза.* ∾ *Нет козы».* – Неточная цитата (Там же. С. 38).

[30] *Выглянет месяц* ∾ *Ам!!! – съел.* – Цитата (Там же. С. 39).

[31] *«В некотором царстве* ∾ *в мешок собирает».* – Близкое к тексту изложение сказки «Котофей Котофеич», перемежающееся цитатами из нее (С. 59–61).

С.С. Гречишкин

АЛЕКСАНДР БЛОК. «НЕЧАЯННАЯ РАДОСТЬ»

Впервые – Русь. 1907. № 101. 11 апр. С. 3.

Рецензия на кн.: *Блок Александр.* Нечаянная Радость. Второй сборник стихов. М.: Скорпион, 1907 (вышел в свет в декабре 1906).

См. также переиздание статьи и комментарии С.С. Лесневского к ней в кн.: *Блок А.* Собр. соч.: В 12 т. М.: REN–TV, 1997. Т. 2: Книга-альбом. Нечаянная Радость (1906). Земля в снегу (1908). С. 173–178, 295.

Волошин и Блок познакомились в Петербурге в янв. 1903 и затем неоднократно встречались. 14 окт. 1906 Волошин присутствовал на чтении Блоком «Короля на площади» у В.Ф. Коммиссаржевской. В письме от 6 янв. 1907 Блок приглашал Волошина приехать к нему на Лахтинскую: «Мне хотелось бы, чтобы Вы услышали мою пьесу “Незнакомка”» (*Купченко В.П.* Встречи Блока с Волошиным // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1987. Кн. 4. С. 524). В письме к матери от 3 мая 1908 Блок упоминает Волошина среди тех, кто будет слушать (у Чулковых) «Песню Судьбы» (*Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. Т. 8. С. 240). Встречались они и на «средах» Вяч. Иванова. 24 апр. 1907 Блок подарил Волошину книгу стихов «Снежная маска» с надписью: «Многоуважаемому Максимилиану Александровичу Волошину искренно преданный Александр Блок» (Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1982. Кн. 3. С. 45). Волошин бывал у Блока на Галерной, где поэт жил в 1907–1910. В дневнике Блока за 1912 есть запись-воспоминание о том, что когда-то Волошин прочел ему там первую строку из стихотворения Катулла «По морям промчался Аттис» (Cat., LXIII) (*Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 160).

Сборник стихов «Нечаянная Радость» вызвал многочисленные отклики. Известность Блока росла, и вокруг его поэзии начала развертываться полемика. «Чтение этой не совсем обыкновенной книги рождает целый ряд самых противоположных мыслей и мнений», – свидетельствовал журнал «Нива» (Литературные приложения на 1907 год. Т. I, март. С. 469). Б. Садовской писал, что «Нечаянной Радостью» в творчестве Блока открылись новые, широкие пути, которые были лишь слегка намечены в «Стихах о Прекрасной Даме» (Русская Мысль. 1907. № 3. Отд. III. С. 51). Андрей Белый, высоко оценивший рост поэтического таланта Блока, услышал в этих новых и странных стихах кощунство, отказ от служения прежнему идеалу (Перевал. 1907, февр. № 4. С. 59–61). С. Соловьев, сочувственно отозвавшийся о книге, считал, что ее «портят политические стихотворения, вымученные, неестественные, без оригинальной блоковской прелести» (Золотое Руно. 1907. № 1. С. 88–89). Помимо рецензии Волошина, отзывы на «Нечаянную Радость» В. Брюсова, Андрея Белого, С. Соловьева и Б. Садовского перепечатаны в указанном выше издании: *Блок А.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 2. С. 171–185.

Причисление Блока к романтической линии в поэзии (и в первую очередь к немецкому романтизму) ко времени написания рецензии Волошина уже имело свою традицию и началось с по-

явления первых критических отзывов о его стихах. Уже З. Гиппиус противопоставила «новый мистико-эстетический романтизм» Блока старому, который был, по ее мнению, «ярче, действеннее, реальнее» (Новый Путь. 1904. № 12. С. 275). Вяч. Иванов в рецензии на «Стихи о Прекрасной Даме» указывал на «бутафорские условности медиевизма и романтизма» (Весы. 1904. № 11. С. 49). Тем не менее оба критика приветствовали юного поэта, его мистические сны и служение Деве – Заре – Купине. Певцом сновидений является Блок и для В. Гофмана, говорившего за два года до Волошина о «сомнамбуличности» блоковской поэзии (Искусство. 1905. № 1. С. 39). «Блок родственен Жуковскому, – утверждал С. Соловьев. – Их сближает <...> верность заветам немецкого романтизма» (Золотое Руно. 1907. № 1. С. 89).

Употребленный Волошиным термин «поэт сонного сознания» был затем подхвачен другими критиками. Так, К. Чуковский писал в своей статье о Блоке с явной ориентацией на Волошина: «Похоже на то, что Блок не только переживает свои поэмы во сне, но и пишет их во сне <...> стенографирует все свои кошмары в том сыром и мутном виде, в каком они проносятся в его сонном сознании». Есть у Чуковского и прямая ссылка на Волошина: Блок «(по слову Волошина) – сомнамбула, лунатик; поэт сонных видений» (Об Александре Блоке // Свободные Мысли. 1907. № 25, 5 нояб. С. 3; *Чуковский К.* Собр. соч.: В 15 т. М.: Терра – Книжный клуб, 2002. Т. 6. С. 53). Ср. суждение А. Измайлова: «В Блоке наши кружки и кружковые критики возвеличили поэзию сонного сознания» (Иероглифы новой поэзии. (Новые стихотворения А. Блока) // Образование. 1908. № 9/10а. Отд. III. С. 35).

В противоположность многим, в том числе и Волошину, Брюсов в рецензии на «Нечаянную Радость» отмечал, что в стихах Блока «с каждым годом все меньше “блоковского”», т. е. таинственного, недосказанного, – «и перед его читателями все яснее встает новый, просветленный образ поэта» (Весы. 1907. № 2. С. 84–85; *Брюсов В.* Среди стихов. 1894–1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. М.: Сов. писатель, 1990. С. 225).

Разногласия в критике объяснялись тем, что перед современниками стояла нелегкая задача: оценить и понять книгу, отличающуюся, по словам самого Блока, «всеми свойствами переходного времени» (из примеч. ко второму изданию «Нечаянной Радости», 1912; см.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 2. С. 219).

[1] *Словно что-то недосказано* ∾ *Сочетавшая года.* – Из стихотворения «В голубой далекой спаленке...» (*Блок А.* Нечаянная Радость. Второй сборник стихов. М.: Скорпион, 1907. С. 43). Последующие ссылки – по этому изданию.

[2] *«Там весна ∾ Она не придет никогда».* – Из стихотворения «Поэт» («Сидят у окошка с папой...») (С. 31–32).

[3] *Постояла она у крыльца ∾ Где кружилась над лесом печаль.* – Из стихотворения «На весеннем пути в теремок...» (С. 5).

[4] *Ты в поля отошла без возврата ∾ Неподвижно тонкой рукой.* – Начало и конец стихотворения «Ты в поля отошла без возврата...» (С. 24).

[5] *«Вечерняя прелесть ∾ И о всякой вере».* – Из стихотворения «На весенней проталинке...» (С. 7–8).

[6] *Собрались чертенята и карлики ∾ Своего полевого Христа.* – Из стихотворения «Побывала старушка у Троицы...» (С. 11–12).

[7] *«Мы забытые следы ∾ Задом наперед».* – Из стихотворения «Болотные чертенятки» («Я прогнал тебя кнутом...») (С. 135–136).

[8] *«Болото – глубокая впадина ∾ чахлой травой поросло».* – Из стихотворения «Болото – глубокая впадина...» (С. 140).

[9]*...«На западе ∾ иным временам»...* – Неточная цитата из стихотворения «На перекрестке, где даль поставила...» (С. 13).

[10] *В простом окладе ∾ Не ляжешь истоптан в глухой овраг.* – Из стихотворения «Вот Он – Христос – в цепях и розах...» (С. 131–132).

[11] *«Пробудившаяся земля ∾ мой перстень – Страдание».* – Предисловие (С. <VII>) цитируется с сокращениями и неточностями.

[12] *Вдали над пылью ∾ Пронзило терпкое вино.* – Из стихотворения «Незнакомка» («По вечерам над ресторанами...») (С. 21–23).

[13]*...он ощущает и переживает не здесь...* – Своеобразную перекличку (возможно, и отголосок волошинских мыслей) можно уловить в статье А. Закржевского «В царстве женственной неги. Поэзия Александра Блока». В творчество Блока, пишет автор, «проникла немалая доля трагизма и зловещей тревоги и даже социальной борьбы <...> – но тревоги и трагизм все в тех же глубоких подземельях души, куда не проникает человеческий глаз...» (В мире искусств. 1907. № 9/10. С. 16–20).

[14] *– Все ли спокойно ∾ Видел его – и ослеп.* – Из стихотворения «Все ли спокойно в народе?..» (С. 73).

[15]*...притчу Платона о рабах...* – Подразумевается символ пещеры, дающий образное представление о соответствии мира высших идей и мира чувственно воспринимаемых вещей, в диалоге Платона «Государство» (Кн. 7, 514–517).

Е.Л. Белькинд

КНЯЗЬ А.И. УРУСОВ

Впервые – Русь. 1907. № 115. 26 апр. С. 2.

Написано как отклик на издание: Князь А.И. Урусов. Статьи его. Письма его. Воспоминания о нем: 3 т. (в 2-х кн.). М., 1907.

Князь Александр Иванович Урусов, о котором идет речь в статье, был незаурядной фигурой своего времени. Известный адвокат и общественный деятель либерального направления, А.И. Урусов живо интересовался литературой и искусством, выступал как театральный критик. Он был лично знаком с такими русскими писателями, как Тургенев, Некрасов, Щедрин, Чехов. Хорошо знал он и западноевропейскую литературу XIX в., причем предметом его особого внимания были Бодлер и Флобер. Урусов принимал участие в сборнике «Надгробие Бодлеру» («Le tombeau de Baudelaire»), изданном в 1896 в Париже комитетом во главе со Стефаном Малларме. Здесь им были напечатаны исследования «Варианты “Цветов Зла”: Очерк о тексте первого издания в сравнении со вторым, исправленным автором», и «Скрытое построение “Цветов Зла”».

После Урусова остался обширный архив, хранящийся в настоящее время в Отделе рукописей РГБ и в РГАЛИ. Помимо рукописных работ, материалов его юридической деятельности в архиве содержатся письма к нему И.С. Аксакова, К.Д. Бальмонта, Ф.И. Буслаева, кн. А.М. Горчакова, С.П. Дягилева, М.Н. Ермоловой, А.Ф. Кони, Вл.И. Немировича-Данченко, А.Н. Плещеева, Я.П. Полонского, Н.Г. Рубинштейна, М.Г. Савиной, М.Е. Салтыкова-Щедрина, В.В. Стасова, П.А. Стрепетовой, И.С. Тургенева, Г.И. Успенского, А.П. Чехова, переписка А.И. Урусова с Э. Дузе, собранная им коллекция автографов французских писателей (Вольтера, Флобера, Золя, Верлена, Э. де Гонкура, Вилье де Лиль-Адана, Леконт де Лиля, Малларме и др.), письма к Урусову французских писателей и критиков Ж.К. Гюисманса, Л. Блуа, Г. де Мопассана, И. Тэна, Р. де Гурмона и др. См.: *Толмачев М.В.* Из истории французской литературы конца XIX в.: Автографы французских писателей в архиве А.И. Урусова // Русские источники для истории зарубежных литератур. Л.: Наука, 1980. С. 115–183.

[1] *«Есть люди ∾ Сенкевичем и Надсоном».* – Из письма А.И. Урусова к А.А. Андреевой от 15 февр. 1897 (Князь А.И. Урусов. Т. 3. С. 375).

[2] *«Exegi monumentum»...* – «Я памятник воздвиг...» (*лат.*), начало 30-й, заключительной оды третьей книги «Од» Горация, ставшее крылатым выражением и темой целого ряда вариаций в европейской и русской поэзии.

[3] *«Не успеет пройти ста лет ∾ вы потрудитесь для культуры».* – Вольная цитата из указанной статьи (ср.: Князь А.И. Урусов. Т. 2. С. 53, 54, 56).

[4] *...он в течение 40 лет вел свои записные книжки...* – Записные книжки А.И. Урусова (46) за 1872–1900 хранятся в РГАЛИ (ф. 514).

[5] *«...спасти эфемерное мгновение ∾ мираж жизни».* – Вариация записи на французском языке в записной книжке А.И. Урусова от

8 июня 1892 («C'est mon passé qui palpite dans ses pages, c'est ma vie qui y circule, c'est mon âme qui y flotte, errante et ephémère») (Князь А.И. Урусов. Т. 1. С. 7).

[6] *«Боже мой ∾ вообще не пишется».* – Неточная цитата из письма к Е.А. Бальмонт от 10 февр.1900 (Князь А.И. Урусов. Т. 3. С. 340).

[7]*«Есть люди ∾ не за свое дело».* – Вольно цитируемые слова Урусова из письма к А.А. Андреевой от 15 февр. 1897, уже приведенные выше (ср.: Князь А.И. Урусов. Т. 3. С. 375).

[8]*...«свой гений ∾ художественных произведений»?..* – Высказывание О. Уайльда в записи А. Жида, несколько видоизмененное Волошиным; вместе с другими высказываниями и притчами О. Уайльда приводится в очерке А. Жида «Оскар Уайльд», включенном в его книгу «Поводы» («Prétextes», 1905), ср.: *Жид А.* Собр. соч. Л.: Худож. литература, 1935. Т. 1. С. 420.

[9] *Ксенофонт* – древнегреческий историк и философ, ученик Сократа, в ряде своих сочинений запечатлевший его образ и беседы с учениками.

[10] Иоганн Петер *Эккерман* (Eckermann) – секретарь И.В. Гёте в 1823–1832, автор книги «Разговоры с Гёте в последние годы его жизни» (3 ч., 1836–1848).

[11] *Турнброш* – Жак Турнеброш; от его лица ведется повествование в романах Анатоля Франса «Харчевня королевы Гусиные Лапы» («La rôtisserie de la reine Pédauque», 1893) и «Суждения господина Жерома Куаньяра» («Les opinions de M. Jérôme Coignard», 1893); верный ученик скептика аббата Жерома Куаньяра, жизнь которого приурочена к XVIII в.

[12] *«Солнце мертвых»* («Le soleil des morts») – роман французского писателя и критика Камиля Моклера (Mauclair), вышедший в свет в 1898. В этом романе Малларме изображен под именем Каликста Армеля; в благодарственном письме Моклеру Малларме сказал, что нашел этот портрет лестным для себя и что хотел бы походить на него.

[13] *«И не давая этот материал ∾ не оказалось удобным для печати»...* – Неточная цитата из заметки «От редакции» (ср.: Князь А.И. Урусов. Т. 1. С. V–VI). Урусов действительно никогда не писал своих судебных речей, имея лишь краткий конспект с необходимыми фактическими данными. Стенограммы его речей, как и его публичных выступлений (на вечерах Шекспировского кружка, Литературно-драматического общества), не сохранились. Вряд ли прав Волошин, упрекая составителей сборника за то, что они не включили в него подготовительный материал к речам (именно об этом они говорят в цитируемых строках).

[14] *«La plume»* («Перо») – журнал символистского толка, выходивший в Париже в 1889–1904.

[15] *«Cosmopolis»* («Космополис») – многоязычный журнал, выходивший в Париже в 1896–1898.

М.В. Толмачев

ФЕДОР СОЛОГУБ. «ДАР МУДРЫХ ПЧЕЛ»

Впервые – Русь. 1907. № 152. 14 июня. С. 2.

Перепечатано в кн.: О Федоре Сологубе: Критика. Статьи и заметки / Сост. Анаст. Чеботаревской. СПб.: Шиповник, 1911. С. 184–190. Написано в связи с публикацией трагедии Сологуба «Дар мудрых пчел» в журнале «Золотое Руно» (1907. № 2. С. 38–48; № 3. С. 41–53). Ее последующие переиздания: *Сологуб Федор.* Собр. соч. СПб.: Шиповник, <1910>. Т. 8. Драматические произведения. С. 57–131; *Сологуб Федор.* Собр. соч. СПб.: Сирин, 1913. Т. 8. Пять пьес. С. 57–131; *Сологуб Федор.* Дар мудрых пчел. Пг., 1918.

Трагедия «Дар мудрых пчел» является интерпретацией античного мифа о Протесилае и Лаодамии. Разработки этого же мифа представляют собой пьесы И.Ф. Анненского «Лаодамия» (1902, опубл. 1906) и В.Я. Брюсова «Протесилай умерший» (1913). Источником трагедии Сологуба послужила статья Ф.Ф. Зелинского «Античная Ленора» (Вестник Европы. 1906. № 3. С. 167–193; вошла в кн.: *Зелинский Ф.* Из жизни идей. 2-е изд. СПб., 1908. Т. 1. С. 199–229), в которой анализировалось преломление мифа о Протесилае и Лаодамии в несохранившейся трагедии Еврипида, стихах Катулла, «Протесилаодамии» Левия и был целиком приведен перевод поэмы о Лаодамии Овидия (из «Героид»).

Волошин познакомился с Сологубом в Петербурге осенью 1906 и постоянно встречался с ним зимой 1906–1907. Он присутствовал у Сологуба 22 окт. 1906 на авторском чтении «Дара мудрых пчел» (запись Сологуба об этом чтении – ИРЛИ, ф. 289, оп. 6, ед. хр. 81, л. 52 об.). Вероятно, вскоре после этого Волошин обещал Сологубу написать статью о его пьесе; Сологуб напоминал ему об этом письмом от 26 апр. 1907, на которое Волошин отвечал 8 мая: «...мой фельетон об "Даре мудрых пчел" давно уже написан и лежит в редакции газеты "Русь" в ожидании того, когда А.А. Суворину заблагорассудится его напечатать (о дне же и часе не весть никто). Я думаю, что это одна из лучших моих статей, т<ак> к<ак> я писал ее с большой любовью и считаю Вашу трагедию одним из прекраснейших произведений нашего времени» (М.А. Волошин и Ф. Сологуб / Публ. В.П. Купченко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 157–158). Помимо двух других статей о творчестве Сологуба, написанных в 1907 (с. 93–110 наст. тома), Волошин предполагал тогда же подготовить для газеты «Русь» рецензии на книги Сологуба «Змий: Стихи. Кн. 6» (СПб., 1907), «Политические сказочки» (СПб., 1906) и «Мелкий бес» (СПб., 1907). См. также черновые наброски Волошина к статье о Сологубе и суждения о нем в наброске «1907 год в русской литературе» (Кн. 2 наст. тома).

В публикации В.П. Купченко «М.А. Волошин и Ф. Сологуб» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. С. 151–164) подробно изложены обстоятельства творческого и лич-

ного общения писателей; в нее включены черновые наброски Волошина о Сологубе и их переписка.

Анализ «Дара мудрых пчел» в сопоставлении с двумя другими трагедиями русских символистов на тот же мифический сюжет – «Лаодамией» И.Ф. Анненского и «Протесилаем умершим» В.Я. Брюсова – см. в статье Лены Силард «Античная Ленора в XX веке» (*Силард Лена.* Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 27–53). См. также: *Страшкова О.К.* Три интерпретации мифа // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван: Советакан Грох, 1983. С. 77–90.

[1] *Атриды* – дети Атрея, микенского царя, отца Агамемнона и Менелая.

[2] *Мертвенным совершенством* ∾ *Золото подобает мертвым.* – Ср. развитие темы «мертвенности» в черновых набросках Волошина о Сологубе (кн. 2 наст. тома).

А.В. Лавров

РЕМИ ДЕ ГУРМОН. «UNE NUIT AU LUXEMBOURG»

Впервые – Русь. 1907. № 168. 30 июня. С. 2.

В архиве Волошина сохранился черновой автограф первой части статьи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 211, л. 1–7); там же (л. 8–10) – несколько выписок из Реми де Гурмона.

[1] *Edit. «Mercure de France».* – Роман Реми де Гурмона увидел свет в 1907; в том же году появился в русском переводе: Вестник Иностранной Литературы. 1907, май. С. 1–50.

[2] *...влажной сырости и зеленого моха.* – Ср. мемуарное свидетельство о Волошине Е.К. Герцык: «...рассказывая о своей беседе с Реми де Гурмон <...>, он с особенным вкусом останавливается на обезображенном виде его: лицо изъедено волчанкой, обмотано красной тряпкой, в заношенном халате, среди пыльных ворохов бумаг – таким он увидел этого изысканнейшего эстета. Парадоксальность в судьбе человека всегда манит его» (*Герцык Евг.* Воспоминания. М.: Моск. рабочий, 1996. С. 141).

[3] *«Мысль великих умов* ∾ *в глубине их сознания».* – Цитата из книги Реми де Гурмона «Философские прогулки» (*Gourmont R. de.* Promenades philosophiques. Paris: «Mercure de France», 1913. P. 115).

[4] *«Человек вопреки его склонности ко лжи* ∾ *противоречащих одна другой».* – Цитата из книги Реми де Гурмона «Культура идей» (см.: *Gourmont R. de.* La Culture des idées. Paris: Société du «Mercure de France», 1900. P. 77).

[5] *«...ввести новые ассоциации».* – Ibid. P. 73.

[6] *...в последней части «Sur la pierre blanche» ...* – Утопический роман «На белом камне» (1905); его характеристику Волошин дает в одноименной статье (см.: Из лит. наследия-2. С. 88–101; т. 6, кн. 2 наст. изд.).

[7] *...подглядеть Джонатана Свифта ∾ или Вольтера, причащающегося св. Тайн.* – Джонатан Свифт был священником, деканом Дублинского собора Св. Патрика, Вольтер – воинствующим антиклерикалом.

[8] *... говорит Реми де Гурмон.* – Источник цитаты не обнаружен.

[9] *Микромегас* – центральный персонаж одноименной повести Вольтера («Micromégas», 1752).

[10] *...«“Некто в сером”, тоже называемому “Он”».* – Правильнее: «Некто в сером, именуемый Он»; действующее лицо в пьесе Л. Андреева «Жизнь Человека» (1907). См. статью «Некто в сером» (с. 166–176 наст. тома).

[11] *Cherchez la femme!* – провербиальное выражение, приписываемое начальнику парижской полиции в 1759–1774 Габриэлю де Сартину.

П.Р. Заборов

ЛЕОНИД АНДРЕЕВ И ФЕОДОР СОЛОГУБ

Впервые – Русь. 1907. № 340. 19 дек. С. 3–4.

Написано в связи с публикацией рассказа Л.Н. Андреева «Тьма» и первой части романа Ф. Сологуба «Навьи чары» («Творимая легенда») в книге 3-й Литературно-художественных альманахов издательства «Шиповник» (вышла в свет в ноябре 1907). Статья сопровождалась примечанием от редакции, которая не соглашалась с автором в оценке писателей, указывая на значительность таланта Андреева, демократизм его творчества и на его высокую репутацию в широкой читательской среде: «Мы печатаем эту литературную параллель, находя в ней много интересных и метких замечаний, но категорически оговариваемся, что в оценке относительной величины и значения в русской литературе двух сравниваемых писателей мы с автором не согласны. Укажем лишь на ту внешнюю, но бесспорную черту, что Андреев с первых же своих вещей стал читаться всеми, стал писателем всеобщим для русской читательской массы, тогда как Сологуб только теперь перестает быть писателем кружковым... Важнейшие, хотя и не лучшие в художественном отношении вещи Андреева, как “Бездна”, “Красный смех” и др., ставят его на совершенно особое место в нашей литературе».

В своей статье Волошин отказался от анализа идейно-художественного содержания обоих произведений. «Тьма» и «Навьи чары» рассмотрены им как две формулы, вмещающие два противоположных метода творчества. Волошин сравнивает писателей двух

направлений, творчество которых позволяет говорить о типических проявлениях новейшего реализма и символизма, о точках их соприкосновения, о чертах коренного отличия. Сологуба и Андреева Волошин сопоставляет также в статье «Похвала моралистам» (см. с. 219 наст. тома). Вся статья написана в тоне иронии; посредством иронии Волошин борется с демократической критикой, огульно, как он думает, бранящей авторов книг на тему «пола». Он берет под защиту М. Арцыбашева, А. Каменского, М. Кузмина, Ф. Сологуба, предлагающих варианты современного взгляда на «добродетельного дикаря», потомка «естественного человека» Руссо. В этом контексте он пишет о романе Людмилочки и гимназиста («Мелкий бес») «на два голоса»: его похвалы равны хуле, а хула походит на похвалу. Язык Сологуба, автора романа «Мелкий бес», Волошин называет «змеинособлазнительным»; ему – также «на два голоса» – Волошин противопоставляет язык Л. Андреева и С. Сергеева-Ценского, сложенный из «честных и точных слов».

Не один Волошин соотносил творчество Андреева и Сологуба. Оба они были типичными писателями начала века: у обоих вслед за Чеховым в центр внимания поставлены философская эмоция, философское настроение. Мировосприятие обоих художников содержало элементы социального и космического пессимизма. В то же время явные черты общности получали собственное, резко оригинальное звучание, что связано и с индивидуальным складом таланта, и с творческим методом, возникшим у Андреева на почве реализма, у Сологуба – на почве символизма. Сложное соотношение и взаимодействие творчества обоих писателей влекло современников к со- и противопоставлению их произведений для выявления особенностей художественного сознания эпохи.

Вслед за Волошиным «Тьму» и «Навьи чары» сравнивали Вл. Кранихфельд (Современный Мир. 1908. № 1), В. Львов-Рогачевский (Образование. 1908. № 2), М. Неведомский (Современный Мир. 1908. № 2) и др. Вторую часть «Навьих чар» и «Черные маски» Андреева анализировала Л.Я. Гуревич в статье «Оторванные души (Леонид Андреев и Федор Сологуб в седьмом альманахе “Шиповника”)». Найдя, подобно Волошину, огромное различие в стиле письма между «взвинченным, стремительным» Андреевым и «тихим, неподвижным, сосредоточенно-созерцательным» Сологубом, Гуревич с удивлением обнаруживает «общность в духовных настроениях и недугах» обоих писателей, «“общность”, характерную для нашего времени»: их роднит, как считает Гуревич, «оторванная от мира, словно провалившаяся в самое себя, замурованная душа, с затаенным страхом перед обступающими ее призраками, с тоской раздвоенного бытия...» (Правда Жизни. 1908. № 2. 8 дек.). В рецензии Е. Лундберга делалась попытка сравнительной характеристики двух драм – «Не убий» Андреева и «Любовь над безднами» Сологуба (Заветы. 1914. № 2). В. Воровский в статье «В ночь после битвы» ставил задачей опреде-

лить и объяснить социальные – демократические, хотя и реакционные, – основы мировоззрения и творчества Андреева и Сологуба (сб. «О веяниях времени», 1908). Иванов-Разумник в своей книге «О смысле жизни» (СПб., 1908) анализировал творчество Сологуба и Андреева под углом зрения развития у каждого из них философско-этических традиций творчества Достоевского.

Рецензия Волошина – едва ли не первая попытка параллельной характеристики Андреева и Сологуба. Волошину удалось сформулировать некоторые принципы творческого метода и стиля обоих – Андреева, как представителя «субъективного», экспрессивного реализма, и Сологуба, как представителя «объективного» символизма, пересоздающего жизнь в искусство на основе субъективно-идеалистического познания мира.

[1] *...отмеченных знаком «Скорпиона» или «Грифа».* – «Скорпион» (1899–1916) и «Гриф» (1903–1913) – московские символистские издательства, выпускавшие альманахи «Северные цветы» и «Гриф».

[2] *...под знаком «Знания»...* – Имеется в виду книгоиздательское товарищество писателей-реалистов в Петербурге (1898–1913), организованное и руководившееся К.П. Пятницким и М. Горьким, выпускавшее сочинения демократических русских писателей-«знаньевцев» и знаменитые «Сборники товарищества “Знание”».

[3] *...прилипла бумажка от карамельки.* – Деталь из рассказа Андреева «Большой шлем» (1899). См.: *Андреев Л.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. литература, 1990. Т. 1. С. 154–155.

[4] *«Все преходящее есть только символ».* – См. об этом примеч. 3 к статье «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов» (С. 668 наст. тома).

[5] *...о «тяжелых взорах пламенного Змия ∾ новую, мудрую жизнь».* – Волошин неточно цитирует отрывки из «Навьих чар». Приводим текст по третьей книге альманаха «Шиповник»: «...и на реку Скородень падали тяжелые взоры пламенного Змия» (С. 189); «Но теперь мне еще страшнее грозный лик чудовища, горящего и не сгорающего над нами» (С. 210); «Оно погаснет, неправедное светило, и в глубине земных переходов люди, освобожденные от опаляющего Змия и от убивающего холода, вознесут новую, мудрую жизнь» (С. 210).

[6] *«Был знойный день ∾ лежала Земля»...* – Волошин приводит отрывок из рассказа «Чудо отрока Лина» в сокращении и с неточностями. См.: Весы. 1906. № 2. С. 18–26; вошел в кн.: *Сологуб Ф.* Истлевающие личины. М.: Гриф, 1907. В собрании сочинений Сологуба печатался под названием «Отрок Лин». См.: *Сологуб Ф.* Собр. соч. СПб.: Сирин, 1914. Т. 11. С. 112.

[7] *...Ночь «тихая и милая» ∾ «...расцветающей Плоти»...* – Волошин цитирует «Навьи чары» (см.: Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». СПб., 1907. Кн. 3. С. 228–229).

[8] *«Восхищенный сон ∾ истерический хаос»...* – Волошин цитирует «Тьму». См.: Там же. С. 17, 19, 27.

[9] *«За нашу братию ∾ чтобы все огни погасли!»* – Неточная цитата из «Тьмы». Ср.: Там же. С. 52–53.

Л.А. Иезуитова

ПОЛЬ ВЕРЛЭН. СТИХИ ИЗБРАННЫЕ И ПЕРЕВЕДЕННЫЕ Ф. СОЛОГУБОМ

Впервые – Русь. 1907. № 343. 22 дек. С. 3.

Перепечатано в кн.: О Федоре Сологубе: Критика. Статьи и заметки / Сост. Анаст. Чеботаревской. СПб.: Шиповник, 1911. С. 191–199.

Отклик на кн.: *Верлен Поль.* Стихи избранные и переведенные Федором Сологубом. СПб.: Факелы, 1908 (*Федор Сологуб.* Стихи, кн. 7).

Книга переводов Сологуба из Верлена снискала высокую оценку и у других рецензентов. «...Поэзия Верлена глубоко воспринята переводчиком и передана им русскому языку почти без потери особенностей и достоинств подлинника», – писал Н.О. Лернер (Товарищ. 1907. № 449. 19 дек.; подпись: Н. Л.). Как параллель восторженному отзыву Волошина следует указать рецензию Ю.Н. Верховского, подчеркнувшего в переводах Сологуба аналогичные заслуги: «...если иногда внешность пьесы, казалось бы, может быть передана точнее, – все-таки не гораздо ли важнее звучащая в этих переводах музыка Верлена? Поэт, в том своем аспекте, который он явил переводчику, предстает перед нами во всей непринужденной ясности и тонкой простоте оригинала. В светлом языке перевода и в независимости всего стихотворного склада чувствуется иногда что-то родственное пушкинской свободе. <...> Глубокой любовью, вызвавшей сближение двух поэтических душ, проникнута эта книга» (Речь. 1908. № 51. 29 февр.; текст, воспроизведенный в газете с пропуском нескольких строк, восстановлен по рукописной вставке Верховского на газетной вырезке, сохранившейся в архиве Сологуба, – ИРЛИ, ф. 289, оп. 6, ед. хр. 17, л. 9).

О восприятии Верлена в России см.: *Григорьян К.Н.* Верлен и русский символизм // Русская литература. 1971. № 1. С. 111–120.

[1] *...говорил... Теофиль Готье Эмилю Бержера...* – Эти высказывания Готье приводятся в книге французского писателя и критика Эмиля Бержера (Bergerat) «Théophile Gautier: Entretiens, souvenirs et correspondance» (Paris, 1879. P. 82–84).

[2] *«Этого поэта нельзя судить ∾ лучший поэт своего времени».* – Цитата из статьи «Поль Верлен» (1890), входящей в 3-ю серию «Литературной жизни» А. Франса, там же цитируется и приведенное выше высказывание Ж. Леметра. Ср. в переводе Н.М. Любимова: *Франс Анатоль.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат, 1960. Т. 8. С. 238.

[3] *В полях кругом ∾ И умерла.* – Из стихотворения «В полях кругом...» (*Верлен Поль.* Стихи избранные и переведенные Федором Сологубом. С. 59).

[4] *Слезы в сердце моем ∾ Пенью проливня внемлю.* – Из стихотворения «Слезы в сердце моем...» (Там же. С. 53).

[5] *Плешивый фавн ∾ И где кручины стерегут.* – Стихотворение «Фавн» (Там же. С. 48).

[6] *«В поэтическом творчестве ∾ становится мистической».* – Предисловие Сологуба воспроизводится Волошиным в сокращении (см.: Там же. С. 7–9).

[7] *«Sagesse» и «Parallèlement»* – книги стихов Верлена «Мудрость» (1881) и «Параллельно» (1889).

А.В. Лавров

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ. «ПУТИ И ПЕРЕПУТЬЯ»

Впервые – Русь. 1907. № 348. 29 дек. С. 3–4. Печатается по тексту газетной вырезки, сохранившейся в архиве Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 404, л. 65–69). В ней вычеркнуто обозначение «поэты Антонинов» в передаваемой Волошиным брюсовской фразе: «Поэты Антонинов – Рутилий и Авзоний мне ближе всего» (ср. с. 121).

Статья представляет собой отзыв на первый том собрания стихов Валерия Брюсова «Пути и перепутья» (М.: Скорпион, 1908), вышедший в свет в первой половине декабря 1907.

В своей статье Волошин, сообщая о знакомстве с В.Я. Брюсовым в Петербурге в 1903 и о последующих встречах с ним, как бы мотивировал право критика писать в рецензии о внешнем облике поэта и передавать его частные суждения. Именно это обращение к личности автора рецензируемой книги, обычно не принятое в литературном обиходе, вызвало протест Брюсова. «Дорогой Максимилиан! – обращался Брюсов к Волошину 1 янв. 1908. – Я прочел Вашу статью обо мне в “Руси”. Все, что Вы говорите о моей поэзии, хотя я и не со всем согласен, кажется мне очень интересным и очень ценным. Все, что Вы говорите обо мне лично, меня очень сердит и кажется мне очень неуместным. <...> Я считаю недопустимым в печати касаться тех частностей моей жизни, каких Вы касаетесь; считаю недопустимым пересказывание в печати частных разговоров etc. <...> Я считаю совершенно необходимым напечатать протест против Вашей статьи и пересылаю его Вам в виде “письма в редакцию Руси”. *Если Вы хотите сохранить со мною добрые отношения*, я прошу Вас устроить это письмо в “Руси”. Я мог бы послать его непосредственно в редакцию, но счел, что это было бы обидою для Вас, и захотел непременно передать его через Ваши руки. <...> Вы хотите еще писать обо мне – в “Руси” и в “Русской Мысли”. Я настойчиво прошу Вас говорить обо мне только как о поэте. Я об себе вовсе не малого мнения, и все же не считаю себя достигшим того предела известности, когда человек

лишается собственности, и все его, начиная с его частной жизни, становится достоянием общества. Я не хочу принять на себя тяготы такого положения, не пользуясь его преимуществами. Если же Вы считаете невозможным писать иначе, я предпочту, чтобы Вы совсем не писали обо мне. Хочу верить, что и это наше столкновение, как все предыдущие, не нарушит нашей связи. Ваш дружески Валерий Брюсов» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 376–377).

Это письмо Брюсова сопровождало более сдержанный вариант «письма в редакцию», напечатанного в «Руси» (1908. № 3, 4 янв.).

«М<илостивые> Г<осудари>. В одном из последних №№ "Руси" за 1907 г. напечатана обширная статья обо мне г. Максимилиана Волошина. Хотя в этой статье говорится о том, что я взошел "на вершины творчества", что мой стих "вечен, как римский свод", что я "свою империю (в области слова и мечты) волен сделать всемирной" и много других, весьма лестных для меня вещей, – но я считаю необходимым решительно протестовать против этой статьи. Автор ее, по моему мнению, вышел за пределы, предоставленные критике, и позволил себе касаться того, что лежит вне литературы. Как писатель, я, конечно, признаю, что каждый волен по своему разумению судить мои произведения, но полагаю, что моя личная жизнь еще не подлежит суду печати. Довольно беглое, в общем, и ни в каком случае не интимное знакомство г. Волошина со мною не давало ему права рассказывать своим читателям небылицы о моем детстве, ему вовсе неизвестном. Во всем, что г. Волошин говорит о моей жизни, – только ряд смешных недоразумений, не более. Удивляет меня также, что г. Волошин позволил себе передать печатно один наш частный разговор с ним. Разговаривая, я не подозревал, что передо мной сидит интервьюер. Но интервьюеру следовало быть более точным в передаче чужих слов. Я не мог сказать, что "Рутилий и Авзоний – поэты Антонинов". Я достаточно твердо знаю, что эти два поэта жили вовсе не при Антонинах. Г. Волошин обещает еще статью, посвященную мне. Надеюсь, что он будет говорить в ней о моих стихах и о моей прозе, а не о моем сюртуке и не о моей квартире. Иначе ему придется переменить заглавие своих фельетонов и называть их не "Лики творчества", а "Моментальные фотографии".

Валерий Брюсов».

В том же номере «Руси» было помещено ответное письмо Волошина:

«Ответ Валерию Брюсову

Я очень рад тому, что Валерий Брюсов, по поводу моего недавнего фельетона о его книге "Пути и Перепутья", так резко и решительно поставил вопрос о пределах литературной критики. Это дает мне возможность изложить те руководящие идеи, которых я придерживался в ряде литературных характеристик, печатающихся в фельетонах в "Руси" под общим именем "Лики Творчества".

Литературная критика для меня наиболее субъективный из всех видов лирики. “Это наиболее интимный род исповеди”, – говорит Реми де Гурмон, и я глубоко согласен с его словами.

В каждой статье я стремлюсь дать цельный *лик* художника.

Произведения же художника для меня нераздельны с его личностью.

Если я, как поэт, читаю душу его по изгибам его ритмов, по интонации его стиха, по подбору его рифм, по архитектуре его книги, то мне, как живописцу, не меньше говорит о душе его и то, как сидит на нем платье, как застегивает он сюртук, каким жестом он скрещивает руки и подымает голову. Мне мало прочесть стихотворение, напечатанное в книге, – мне надо слышать, как звучит оно в голосе самого поэта; книга мертва для меня, пока за ее страницами не встает живое лицо ее автора.

Отделять книгу от автора ее, слово – от голоса, идею – от формы того лба, в котором возникла она, поэта – от его жизни... как *поэт* Валерий Брюсов может требовать этого?

Не он ли сказал, что искусство “души черпает до дна”?

Неужели же, совершая такую великую жертву, как отдание публике, толпе самой драгоценной, самой интимной части своего Я, воплощенного в его поэзии, он думает, что жертва эта может быть совершена не до конца, что он может утаить все-таки нечто для себя одного?

Не о фактах жизни поэта говорю я. Факты и события интимной жизни не имеют никакого значения для меня, я их не знаю и не стараюсь узнать, потому что в его произведениях, в его лице, в его голосе, в обстановке его рабочей комнаты я читаю то, что для меня безусловнее фактов, реальнее реальностей.

Легенда о поэте, сотворенная мною, может совпасть с действительностью, но может создать и новую действительность. Но как может она совершить *нескромность* по отношению к фактам жизни поэта?

Поэтому я очень благодарен Валерию Брюсову, что он, упирая на наше “беглое, в общем, и ни в каком случае не интимное знакомство” и на то, что мне ничего не известно об его детстве, этим самым снимает с меня обвинение в нескромности, которое было бы мне очень горько.

Те слова, что я написал об обстановке, в которой слагался талант Валерия Брюсова, возникли из страниц его книги “Пути и Перепутья” и из впечатления того дома, в котором я бывал у него в Москве. Он утверждает, что это “небылицы”... Как он может знать это? В данном случае он сам является книгой и не может судить о том, что другой прочтет в нем.

Валерий Брюсов упрекает еще меня в том, что я позволил себе передать печатно один наш частный разговор о литературе.

В оправдание мне достаточно сослаться на “Дневник Гонкуров”, который всегда служил мне указанием и образцом. Надо записывать литературные разговоры своих современников, потому что это документы громадной исторической важности. И документы эти редки. Как благодарны мы Эккерману, сохранившему нам разговоры Гете, Эмилю Бержера, сделавшему то же для Теофиля Готье, Андрэ Жиду, запечатлевшему несколько рассказов Оскара Уайльда! И кто вознаградит нас за безвозвратную потерю разговоров Малларм\э?

Можно возразить, что такие документы подобает печатать лишь по смерти данного лица. Не могу согласиться с этим, так как в этом случае автор не имеет возможности исправить неизбежные ошибки и неточности в передаче его слов. Я же дал Валерию Брюсову возможность сделать это немедленно.

В заключение, во избежание подобных недоразумений, я прошу читателей “Ликов Творчества” смотреть на характеристики современных поэтов, сделанные мною, как на произведения в высшей степени субъективные и лирические по своей сущности, словом, как на “Vies Imaginaires”, употребляя прекрасное имя, данное Марселем Швобом этому роду книг.

Максимилиан Волошин».

В день, когда протест Брюсова и ответ Волошина появились в «Руси» (4 янв. 1908), Волошин послал номер газеты в Москву Л.Л. Кобылинскому (Эллису) со следующим письмом:

«Дорогой Лева, мне очень хочется послать тебе эту статью о Брюсове, порожденную во многих своих частях нашими разговорами.

Я употреблял в ней слова безжалостные и резкие, но думаю, что лишь такие штрихи могут выявить его настоящую фигуру, отлитую из бронзы.

Валерий почувствовал себя лично оскорбленным и в письме ко мне, резком, но дружественном, протестовал и благородно прислал мне письмо в редакцию “Руси”, дабы я ознакомился с ним заранее и сам передал его для напечатания. Что я и сделал немедленно, напечатав вместе и свой ответ ему.

Посылаю тебе все эти три документа и очень хочу услышать твое мнение, как человека, глубоко любящего и глубоко судящего Брюсова.

Наши личные отношения не поколеблены. Под своим письмом ко мне он подписывается “Ваш *дружески* Валерий”.

Но, безусловно, это начало большой борьбы, т<ак> к<ак> я пишу еще следующую статью о нем. Конечно, для меня очень важно, чтобы наши *личные* отношения с ним не были затемнены и запятнаны, потому что (ты ведь знаешь это) я очень люблю его именно за его

неудержимую волю к власти, за <то>, чем он был вначале и что он создал из себя. Мне очень хочется слышать твой голос и твое слово об этом.

Твой Максимилиан» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 379–380).

Подробнее о взаимоотношениях поэтов см. во вступ. статье К.М. Азадовского и А.В. Лаврова к публикации переписки Брюсова и Волошина (Там же. С. 251–279). История личных отношений Волошина с Брюсовым также прослежена в статьях: *Мануйлов В.А.* Валерий Брюсов и Максимилиан Волошин // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973. С. 438–473; *Мамонтов В.А.* М.А. Волошин и В.Я. Брюсов // Ученые записки Хабаровского гос. пед. ин-та. (Серия литературная). 1971. Т. 31. С. 52–65; *Куприянов И.* История одной дружбы // Радуга. 1977. № 6. С. 149–157.

В 1910 Брюсов выступил с доброжелательным отзывом на книгу стихотворений Волошина (Русская Мысль. № 5), который был затем включен в его сборник статей «Далекие и близкие» (М., 1912). «Стихи М. Волошина не столько признания души, сколько создания искусства; это – литература, но хорошая литература, – писал Брюсов. – У М. Волошина вовсе нет непосредственности Верлена или Бальмонта; он не затем слагает свои строфы, чтобы выразить то или иное, пережитое им чувство, но его переживания дают ему материал, чтобы сделать в стихах тот или иной опыт художника. <...> В каждом его стихотворении есть что-нибудь, останавливающее внимание: своеобразие выраженного в нем чувства, или смелость положенной в основание мысли (большею частью крайне парадоксальной), или оригинальность размера стиха, или просто новое сочетание слов, новые эпитеты, новые рифмы. <...> В своих первых стихах он старался усвоить русской поэзии импрессионизм ранних декадентов. Большинство стихотворений М. Волошина этого периода не более как стихотворные фокусы, но они сыграли свою роль в деле обновления русского стиха. Во вторую эпоху своего развития М. Волошин находился под явным влиянием парнасцев. Он перенял у них чеканность стиха, строгую обдуманность <...> эпитета, отчетливость и законченность образов. Наконец, в третьем периоде своей деятельности М. Волошин обратился к темам более глубоким, расширил кругозор своей поэзии, попытался ставить и разрешать в стихах некоторые философские проблемы. Но стихи всех этих трех периодов сделаны рукой настоящего мастера, любящего стих и слово, иногда их безжалостно ломающего, но именно так, как не знает к алмазу жалости гранящий его ювелир» (*Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. литература, 1975. Т. 6. С. 341–342).

[1] *...начиная с «Русских символистов» и кончая «Tertia vigilia»...* – «Русские символисты» (М., 1894–1895. Вып. 1–3) – первые коллективные сборники приверженцев «нового искусства» в России, выхо-

дившие под редакцией Брюсова. В первом выпуске были помещены стихотворения Брюсова и А.Л. Миропольского; во втором и третьем выпусках ведущее место также занимали стихотворения Брюсова, скрывшегося под множеством псевдонимов. «Tertia vigilia» – третья книга стихов Брюсова, изданная в 1900.

[2] *«Многое в моей юношеской поэзии ∾ настоящую дорогу».* – Цитируется (с неточностями) брюсовское «Предисловие к первому тому “Путей и перепутий”» (С. VII).

[3] *...пресловутого Емельянова-Коханского.* – Имеется в виду книга А.Н. Емельянова-Коханского «Обнаженные нервы» (М., 1895), воспринятая как спекулятивно-эпатажная подделка под символизм. Емельянов-Коханский включил в свой сборник и некоторые юношеские стихотворные опыты Брюсова. Ныне «Обнаженные нервы» характеризуются как книга, имевшая в целом пародийную направленность (*Тяпков С.Н.* К истории первых изданий русских символистов: В. Брюсов и А. Емельянов-Коханский / Русская литература. 1979. № 1. С. 143–152).

[4] *...статьей в «Вестнике Европы».* – Вл. Соловьев опубликовал три рецензии на сборники «Русские символисты» (Вестник Европы. 1894. № 8; 1895. № 1, 10); в последнюю из них он включил три собственные стихотворные пародии на стихи символистов. См.: *Соловьев Владимир.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. С. 270–280.

[5] *«О закрой свои бледные ноги».* – Это однострочное стихотворение Брюсова (1894) было опубликовано в третьем выпуске «Русских символистов».

[6] *«Лопасти латаний на эмалевой стене».* – Имеется в виду первая строфа стихотворения «Творчество» (1895):

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

(*Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. литература, 1973. Т 1 С. 35; впервые – в третьем выпуске «Русских символистов»)

[7] *...после выхода «Urbi et Orbi»...* – «Urbi et Orbi. Стихи 1900–1903 г.» (М.: Скорпион, 1903), первая книга Брюсова, принесшая ему широкое признание.

[8] *...красный жилет ∾ для Теофиля Готье.* – Экстравагантный костюм Теофиля Готье, обративший на себя всеобщее внимание на премьере романтической драмы Виктора Гюго «Эрнани» 25 февр. 1830 в парижском театре «Комеди франсез». Красный жилет воспринимался как эпатирующий символ борьбы романтиков против приверженцев классицизма. Готье утверждал, что на нем были красный с пурпурным оттенком камзол, серо-зеленые панталоны (цвета

морской волны) и черный фрак с бархатными отворотами (*Готье Т.* Избранные произведения: В 2 т. М.: Худож. литература, 1972. Т. 1. С. 534). Постановка «Эрнани» явилась этапным событием в истории французской драматургии и театра. Об этой премьере Т. Готье подробно рассказал в книге «История романтизма» («Histoire du romantisme», 1875).

[9] «*Вечерние огни*» – собрание стихотворений А.А. Фета, изданное при его жизни в четырех выпусках, соответственно в 1883, 1885, 1888 и 1891.

[10] *«Наши язвы ∾ Покрывало последнее, Боже».* – Из стихотворения «Облегчи нам страдания, Боже!..» (1894) (Пути и перепутья. Т. 1. С. 25).

[11] *«Медленно всходит луна. ∾ Тиной опутанный труп».* – Из стихотворения «Пурпур бледнеющих губ» (1895) (Там же. С. 18).

[12] *«Моя любовь – палящий полдень Явы» и «Прокаженный»...* – Из стихотворения «Предчувствие» (Там же. С. 3); «Прокаженный» – Там же. С. 13.

[13] *...целую поэму его описанию* – Волошин имеет в виду стихотворение «Мир» («Я помню этот мир, утраченный мной с детства...», 1903); см.: *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. С. 304–306.

[14] *Субурра* (Субура) – главная торговая улица древнего Рима.

[15] *«Одна из осужденных жриц ∾ Святое слово наслажденье»...* – Из стихотворения «Осужденная жрица» (1894) (Пути и перепутья. Т. 1. С. 17).

[16] *«Чтоб меня не увидел никто ∾ И смеюсь беспощадно с угла»...* – Из стихотворения «Сумасшедший» (1895) (Там же. С. 21).

[17] *...«Едва ли ей было четырнадцать лет ∾ Символ страстного чувства»...* – Неточная цитата из стихотворения «Продажная» (1896) (Там же. С. 48).

[18] *...«Три женщины грязные, пьяные ∾ Сторонятся грубо прохожие»...* – Из стихотворения «Подруги» (1895) (Там же. С. 19).

[19] *...Афродита в публичном доме...* – Имеется в виду стихотворение «В публичном доме» (1905) (*Брюсов В.* Собр. соч. Т. 1. С. 413–414).

[20] *...«книгой между книг» ∾ образ божества!* – Из стихотворения «Женщине» («Ты – женщина, ты – книга между книг...», 1899); цитируется с неточностями (Пути и перепутья. Т. 1. С. 118).

[21] *«Ты, женщина ∾ Неведомыми станут вновь»...* – Неточные цитаты из стихотворения «Habet illa in alvo» (1902), входящего в книгу «Urbi et Orbi» (*Брюсов В.* Собр. соч. Т. 1. С. 296).

[22] *«Я с Богом воевал в ночи!» ∾ И – как Израиль – хром!* – Из стихотворения «И снова ты, и снова ты...» (1900) (Пути и перепутья. Т. 1. С. 125).

[23] *«Люблю я березки ∾ Но стихли ручьи»...* – Фрагменты из стихотворения «Дозор» (1899) (Там же. С. 128–129).

[24] *...«Одиночеству тех дней»...* – Посвящение раздела «Это – я (1896–1898)» (Там же. С. 41), основу которого составили стихотворения, ранее опубликованные в книге Брюсова «Me eum esse» (1897).

[25] *...«годы молчания» ∾ познав, утаить»...* – Образы из стихотворений «Годы молчания» (1896), «Как царство белого снега...» (1896), «И, покинув людей, я ушел в тишину...» (1896) (Пути и перепутья. Т. 1. С. 71, 43, 44).

[26] *«...ненужной любви»...* – Из стихотворения «И снова дрожат они, грезы бессильные...» (1896) (Там же. С. 55).

[27] *...Глядели с довременных стен.* – Неточная цитата из стихотворения «Возвращение» (1900) (Там же. С. 77).

[28] *...С мечтами в красках находить.* – Из стихотворения «Ребенком я, не зная страху...» (1900) (Там же. С. 76).

[29] *«...В глубине безысходных пещер».* – Неточная цитата из стихотворения «Когда опускается штора...» (1899) (Там же. С. 112).

[30] *Мой дух не изнемог ∾ В предчувствии теней.* – Стихотворение «Я» (1899) воспроизводится (с неточностью в ст. 2) без последнего четверостишия (ср.: Там же. С. 79–80).

[31] *...«Мы гребень встающей волны»...* – Заключительная строка стихотворения «Мы» (1899) (Там же. С. 80).

[32] *«...Александр Завоеватель, я – дрожа – молюсь тебе»...* – Из стихотворения «Александр Великий» (1899) (Там же. С. 85).

[33] *«Я на костях врагов ∾ земная слава!»* – Неточно цитируются фрагменты из стихотворения «Ассаргадон» (1897) (Там же. С. 81).

[34] *«Вы собратом гордиться могли бы ∾ уйду я в дружину».* – Фрагменты из стихотворения «Скифы» (1899) (Там же. С. 82–83).

[35] *«...Бросал как ставку игрока»...* – Из стихотворения «Наполеон» (1901) (Там же. С. 98).

[36] *Да, я – моряк ∾ Наречий странных, чуждых плоскогорий.* – Первая строфа стихотворения «Дон Жуан» (1900) (Там же. С. 93).

[37] *...он шлет свой привет халдейскому пастуху ∾ («Ламия»).* – Подразумеваются стихотворения из цикла «Любимцы веков»: «Халдейский пастух» (1898), «Амалтея» (1898), «Ламия» (1900) (Там же. С. 83–84, 87–90).

[38] *...к Данте, к Лейбницу...* – Имеются в виду стихотворения «Данте» (1898), «К портрету Лейбница» (1897) (Там же. С. 91–92, 139).

[39] *...кончается с Антонинами и едва ли переходит к Северам?* – Династии римских императоров. Антонины правили в 96–192, Северы – в 192–235.

[40] *Рутилий и Авзоний мне ближе всего.* – Клавдий Рутилий Намациан – последний крупный поэт Рима, автор поэмы «О своем возвращении». Децим Магн Авсоний – римский поэт, автор эпиграмм, эклог, идиллий. Брюсов переводил сочинения Авсония и выпустил в

свет очерк о нем «Великий ритор. Жизнь и сочинения Децима Магна Авсония» (Русская Мысль. 1911. № 3; отд. изд.: М., 1911).

[41] *...сперва с Бальмонтом, потом с Вячеславом Ивановым.* – Книга «Urbi et Orbi» вышла в свет с посвящением «К.Д. Бальмонту, другу и брату»; книга «Stephanos» – с посвящением «Вячеславу Иванову, поэту, мыслителю, другу», открывалась стихотворением «Вячеславу Иванову».

[42] *«Искусство жаждет самовластья» ∾ Во имя лиры и стиха!* – Фрагменты из поэмы «Замкнутые» (1900–1901) (Пути и перепутья. Т. 1. С. 195–196).

А.В. Лавров, В.А. Мануйлов

ГОРОД В ПОЭЗИИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Впервые – Русь. 1908. № 21. 22 янв. С. 3–4.

В этой статье Волошин пересматривает заново свое убеждение, высказанное годом ранее в статье «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов»: «Брюсов был рожден, чтобы стать поэтом города...» (см. с. 155 наст. тома). Последовательно анализируя восприятие Брюсовым древнего города, города настоящего и будущего, он приходит к выводу, что Брюсов не чувствует, не понимает и не любит старинного города и его архитектуры.

Ко времени написания этой статьи Волошин много странствовал по Южной и Западной Европе. Он хорошо знал средневековые города Франции, Испании и Италии. Волошину удалось проникнуть в историческое прошлое городов Европы и раскрыть те закономерности, которые определили изменения ликов городов в течение их многовекового существования. Статья Волошина вносит много нового, чрезвычайно интересного для понимания творческой роли времени в формировании облика городов. Противопоставляя Брюсову свое понимание судеб города и его «ликов», Волошин создал своеобразный «физиологический очерк» города прошлого, настоящего и грядущего, связал историю города с историей цивилизации. При этом Волошин ни в какой мере не отрицает значения Брюсова в разработке урбанистической темы в современном искусстве. Об урбанистической лирике Брюсова подробнее см. в книгах *Д.Е. Максимова* «Поэзия Валерия Брюсова» (М.: Худож. литература, 1940. С. 121–127) и «Брюсов. Поэзия и позиция» (Л.: Сов. писатель, 1967. С. 137–152).

[1] *...поэтом ли «перепевных созвучий» ∾ «поэтом города».* – Подразумеваются, соответственно, К. Бальмонт, А. Блок, М. Кузмин, В. Брюсов.

[2] *...Виктора Гюго поэтом Наполеона Третьего.* – Став в декабре 1851 политическим эмигрантом, В. Гюго активно выступал с гневны-

ми обличениями Второй империи Наполеона III: книга стихов «Возмездие» (1853), политические памфлеты «Наполеон Малый» (1852) и «История одного преступления» (1852; издан в 1877–1878).

[3] *«Гряди могущ и неведом – быть мне путем к победам!»* – Неточная цитата из стихотворения «Жадно тобой наслаждаюсь...» (1899, «Tertia vigilia»); заключительная третья строфа:

Тайно тебе поклоняюсь,
Гряди, могущ и неведом!
Пред тобой во прах повергаюсь,
Пусть буду путем к победам.

(*Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. литература, 1973. Т. 1. С. 173)

[4] *«Как будет весело ∾ из бесконечных книг!»* – Заключительные стихи из предпоследнего четверостишия поэмы «Замкнутые» (1900–1901, «Tertia vigilia») (Там же. С. 266).

[5] *...«обветшалым зданием ∾ И каждый малый свод продуман до конца».* – Фрагменты из поэмы «Замкнутые» (цитируются с неточностями) (Там же. С. 259–260).

[6] *...чертежи Виоле-ле-Дюка...* – Французский архитектор Эжен-Эмманюэль Виолле-ле-Дюк – крупнейший знаток готической архитектуры, отреставрировавший множество старинных храмов и светских зданий преимущественно готического стиля.

[7] *«Я в их церквах бывал ∾ б е с с м ы с л е н н о   п у с т а я   в о р о ж б а»...* – Начало второй главки поэмы «Замкнутые» (*Брюсов В.* Собр. соч. Т. 1. С. 261).

[8] *...«Святой калейдоскоп» ∾ «...все отблески огней».* – Из стихотворения «Париж» (1903, «Urbi et Orbi») (Там же. С. 303).

[9] *«Там тайно в сумерки ∾ промолвить при луне».* – Из третьей главки поэмы «Замкнутые» (в ранней редакции: *Брюсов В.* Пути и перепутья. М.: Скорпион, 1908. Т. 1. С. 197).

[10] *«Им было сладостно ∾ сочтены движенья их».* – Из третьей главки поэмы «Замкнутые» (*Брюсов В.* Собр. соч. Т. 1. С. 263).

[11] *«Все было в тех речах ∾ не изменялась суть».* – Из второй главки поэмы «Замкнутые» (Там же. С. 261).

[12] *«И все в себе иную жизнь таило ∾ сверкавший нож!»* – Неточная цитата из первой главки поэмы «Замкнутые» (Там же. С. 260).

[13] *«Мы дышим комнатною пылью ∾ викингов времена».* – Из стихотворения «Мы к ярким краскам не привыкли...» (1899, «Tertia vigilia») (Там же. С. 174).

[14] *«К художникам входил ∾ твой вдохновенный шум».* – Неточная цитата из второй главки поэмы «Замкнутые» (Там же. С. 261).

[15] *«Люблю я линий верность, люблю в мечтах предел»...* – Из стихотворения «Люблю я линий верность...» (1898, «Tertia vigilia») (Там же. С. 171).

[16] *«Пространства люблю ∾ стенами кругом огражденные».* – Из стихотворения «Я люблю большие дома...» (1898, «Tertia vigilia») (Там же. С. 171).

[17] *«Город и к а м н и люблю ∾ шумы певучие».* – Из того же стихотворения.

[18] *«Здания – хищные звери ∾ каждая комната гроб».* – Заключительная строфа стихотворения «Словно нездешние тени...» (1900, «Tertia vigilia») (Там же. С. 177).

[19] *«О конки! ∾ шумящих и стройных столиц»...* – Неточная цитата из стихотворения «Огни “электрических конок...”» (1900, «Tertia vigilia») (Там же. С. 177).

[20] *«Горите белыми огнями ∾ чтоб не блуждать нам наугад».* – Неточная цитата из стихотворения «В ресторане» (1905, «Stephanos») (Там же. С. 414 – 415).

[21] *«Славлю я лики благие ∾ толпа!»* – Фрагменты из лирической поэмы «Слава толпе» (1904, «Stephanos») (Там же. С. 438).

[22] *«Légende des siècles»* – «Легенда веков», лирико-эпический цикл Виктора Гюго, состоящий из трех серий (1859, 1877, 1883); в десятках стихотворений и поэм, его составляющих, отражены важнейшие события истории и культуры человечества.

[23] *...«водопада катастроф»...* – Из лирической поэмы «Духи огня» (1904–1905, «Stephanos») (*Брюсов В.* Собр. соч. Т. 1. С. 440).

[24] *«Столетия – фонарики! ∾ в неяркости твоей...»* – Неточно цитируются фрагменты из стихотворения «Фонарики» (1904, «Stephanos») (Там же. С. 435).

[25] *...нечто валаамовское.* – Валаам (*библ.*) – маг и пророк, собиравшийся изречь проклятия против народа Израиля, но по божественному внушению изрекающий в пророческом экстазе не проклятия, а благословения (Числ., XXIII–XXIV).

[26] *...«разъявший алгеброй гармонию»...* – Неточная цитата из «Моцарта и Сальери». У Пушкина: «Звуки умертвив, // Музыку я разъял, как труп. Поверил // Я алгеброй гармонию».

[27] *Улица была как буря ∾ щелканье бичей...* – Начало лирической поэмы «Конь блед» (1903, «Stephanos»; цитируется с неточностями) (*Брюсов В.* Собр. соч. Т. 1. С. 442).

[28] *...«набежало с улиц смежных...» ∾ «буре многошумной»...* – Цитируется и пересказывается «Конь блед» (Там же. С. 443).

[29] *...«огнеструйный самум»...* – Из лирической поэмы «Духи огня» (Там же. С. 440).

[30] *«Что, если город мой ∾ жизнь явит в полноте?»* – Из поэмы «Замкнутые» (Там же. С. 265).

[31] *Грядущий «Город-Дом» ∾ «колесам, блокам, коромыслам»...* – Образы из поэмы «Замкнутые» (Там же).

[32] *...в «Неоконченном здании» ∾ «...забыли чертеж!».* – Из стихотворения «В неконченом здании» (1900, «Tertia vigilia») (Там же. С. 222).

[33] *...«раба подавленную ярость», «всех наших помыслов обманутую старость».* – Из поэмы «Замкнутые» (Там же. С. 266).

[34] *«Будущий Царь Вселенной» ∾ «...путем к победам».* – Из стихотворения «Жадно тобой наслаждаюсь...» (1899) (Там же. С. 173).

[35] *«Единый город скроет шар земной ∾ сверх меры».* – Фрагменты из стихотворения «К счастливым» (1904–1905, «Stephanos») (Там же. С. 434).

[36] *«Борьба, как ярый вихрь...» ∾ славлю из цепей!* – Неточно цитируются фрагменты из пятой главки поэмы «Замкнутые» (Там же. С. 266).

[37] *«На нас ордой опьянелой ∾ в катакомбы, в пустыни, в пещеры».* – Фрагменты из стихотворения «Грядущие гунны» (1904–1905, «Stephanos») (Там же. С. 433).

[38] *...драма «Земля»...* – Драма «Земля: Сцены будущих времен» (1904) была опубликована в альманахе «Северные цветы ассирийские» (М.: Скорпион, 1905), вошла в книгу Брюсова «Земная ось: Рассказы и драматические сцены» (М.: Скорпион, 1907).

[39] *...«освободить человечество...» ∾ «великое Все мира».* – Фрагменты из драмы «Земля». Цитируются с неточностями; в оригинале: «Разрешать единый дух от условности множественных тел» (*Брюсов В.* Земная ось. С. 127).

[40] *«...покидали ее и демоны».* – Неточная цитата (Там же. С. 146).

[41] *...картина Давида «Клятва в мячном зале» ∾ эскиз к ней.* – Жак Луи Давид – крупнейший выразитель французского классицизма. Главный эскиз огромного полотна «Клятва в зале для игры в мяч 20 июня 1789 г.» был сделан к выставке Салона 1791 г. Сюжет картины – известное историческое событие: депутаты Национальных штатов от третьего сословия, собравшиеся в Версальском дворце для выработки общих принципов конституции, после того как по приказанию Людовика XVI зал заседаний оказался закрытым, заняли зал для игры в мяч и поклялись не расходиться до тех пор, пока для Франции не будет выработана конституция.

[42]*...в «гимне Смерти»...* – Стихотворение «Смерть, внемли славословью!..» – «веселый гимн» героев драмы «Земля» (*Брюсов В.* Земная ось. С. 129–130).

В.А. Мануйлов

ВИЛЬЕ ДЕ ЛИЛЬ-АДАН

Впервые – Русь. 1908. 23 мая. № 141. С. 2–3. Печатается по тексту первой публикации со следующими исправлениями:

С. 142. *Вместо* «...ветром иллюзии, затаившийся...»: «...ветром иллюзии, затаившимся...» (по смыслу и соотнесенности с французским оригиналом; ср.: «...par un vent d'illusion engouffré dans les plis visible...»).

С. 142. *Вместо*: «...которое он откидывал...»: «...которым он откидывал...» (по смыслу и соотнесенности с французским оригиналом; ср.: «...par un movement à sa tête habituel, en arrière...»).

Первое знакомство Волошина с творчеством Вилье де Лиль-Адана относится, по-видимому, ко второй половине 1901, когда он, поселившись в Париже, познакомился с литературным и художественным критиком, переводчицей А.В. Гольштейн, русской политэмигранткой (см.: Труды и дни. С. 91). Она, в частности, опубликовала в России под псевдонимом «А. Б–р» статью «Французский писатель-идеалист. Вилье де Лиль-Адан» (Русские Ведомости. 1902. № 33. 2 февр.). Некоторые мысли критика предвосхищают идеи будущих статей Волошина. Вилье де Лиль-Адан характеризовался в статье Гольштейн как «самый яркий представитель неоидеалистической школы во Франции». В его таланте, по мнению автора, выделяются «две одинаково резко выраженные особенности: беспощадная ирония и высоко поэтическая фантазия». «Ирония его <...> холодна, беспощадна, прямолинейна <...> Его часто сравнивали с Гейне, но это – две души, совершенно несоизмеримые. Кто приводил такое сравнение, не знал, очевидно, Гейне. Один Свифт имеет в своем сарказме общие черты с Вилье, а некоторые рассказы последнего, например, "Les brigands", напоминают Щедрина, также родственного Свифту по таланту». «Он ненавидел <...> культ денег <...> стремление к общей нивелировке, к рекламе, крайний утилитаризм научных стремлений и – пуще всего – "здравый смысл", исключающий интуицию, фантазию, жажду познания сверхчувственного, т. е. веру». Критик приходит к заключению, что «Вилье в своем идеализме доходит до утверждения, что только созданный его духом мир имеет реальное существование».

В 1902 Волощин впервые прочел драму Вилье де Лиль-Адана «Аксель», которую в 1907 охарактеризовал как «гениальную» (см.: Т. 3 наст. изд. С. 462). В «Автобиографии», написанной в середине 1907 для «Книги о русских поэтах последнего десятилетия» под редакцией М.Л. Гофмана, Волошин указывает в числе важнейших впечатлений последних лет произведения Вилье де Лиль-Адана (Труды и дни. С. 188), имея в виду прежде всего «Аксель» (Там же. С. 194). Поводом для выступления со статьей в «Руси» послужил выход в 1908 книги: *Вилье де Лиль-Адан*. Жестокие рассказы / Пер. Брониславы Рунт. Под ред. и со статьей Валерия Брюсова. СПб.: Книгоиздательство «Пантеон», <Б.г.> («Мировая литература») (переизд.: М.: «Польза», В. Антик и К°, <1909>. 104 с. («Универсальная б-ка»), переводы из которой цитируются в статье Волощина. Через четыре года он публикует в журнале «Аполлон» (1912. № 3/4) новую статью о Вилье де Лиль-Адане – «Апофеоз мечты и смерти», в которой в значительно переработанном виде были использованы фрагменты статьи 1908 (см.: Т. 3 наст. изд. С. 462–463). Статья 1912, в свою очередь, вошла в кн. 1 «Ликов творчества» (1914) с некоторыми изменениями.

[1] *...устав общества «Слета Гениев», уже целый год существующего в Петербурге.* – Имеется в виду Орден Всемирного Гениального Ребячества – «кружок художников, объединенных стремлением слить религию и искусство не только внутренно, душевно, но и явно в видимых, осязательных формах коллективного, соборного творчества, обряда; обряда, не застывшего, как в современных религиях, а текучего, развивающегося вечно в красоте». Некоторые сведения об этом объединении содержатся в двух литографированных рукописях, сохранившихся в архиве Ф. Сологуба, – «Краткие сведения об Ордене Всемирного Гениального ребячества» и «универсал» «От Ордена Всемирного гениального ребячества Земли туземцам». Обе они были присланы 31 марта 1909 Ф. Сологубу Иннокентием Николаевичем Жуковым (1875–1948), позднее ставшим известным скульптором (см. о нем: *Горбунова Л.В.* Скульптор Иннокентий Жуков. Иркутск, 1977). В конце «Кратких сведений» сообщалось: «Кружок существует уже два года» (ИРЛИ, ф. 289, оп. 6, ед. хр. 24, л. 1. За указание на эти архивные материалы приношу благодарность Ю.Е. Галаниной). По-видимому, эти программные документы рассылались деятелям искусства и таким образом стали известны Волошину.

[2] *«...для гения никакие доказательства не убедительны».* – В послании «От Ордена Всемирного гениального ребячества» провозглашалось: «Бог – это то, что живет в нас, это мы сами, это то, что творит через нас в стихийном порыве, в гениальном творчестве и то, что сотворит когда-нибудь из нас сверхживотное, сверхчеловека и богочеловека. Это божественное свойство души нашей мы называем гениальностью. Она присуща всем людям, и в гениальности люди равны. <...> Дух Св<ятой> – это вера в свою гениальность, в свое мессианство, и когда этой верой наполнится даже самый ничтожный из ничтожных людей – он будет творить чудеса...» (Там же. Л. 2 об.).

[3] *...первый русский перевод, появляющийся через пятнадцать лет после смерти...* – Вилье де Лиль-Адан умер 18 авг. 1889.

[4] *...ни в одной серьезной истории французской литературы XIX века, ни у Фагэ, ни у Пелиссье.* – Имеются в виду книги Э. Фаге «Девятнадцатый век» («Dix-neuvième siècle», 1887; рус. пер. 1901) и Ж. Пелиссье «Новые эссе о современной литератур» («Nouveaux essais de littérature contemporaine», 1895) и «Этюды о современной литературе» («Etudes de la littérature contemporaine», 1898; рус. пер. 1901).

[5] *...записки Вл. Короленки ~ не вполне владеет своим стилем и замыслом.* – По всей вероятности, речь идет о попытке А.В. Гольштейн познакомить русского читателя с рассказами Вилье де Лиль-Адана. В архиве Короленко сохранилась копия его письма к Гольштейн от 22 янв. 1902 с отзывом на ее «критический этюд о Вилье де Лиль-Адане» (РГБ, ф. 135, II. 13, л. 473–474; ср.: Описание писем В.Г. Короленко / Сост. В.М. Федорова. М., 1961. С. 90).

[6] *...Иоанна Вилье, который в 1418 году взял штурмом Париж и три дня грабил его...* – Ср.: Т. 3 наст. изд. С. 26, 469–470.

[7] *...считая самого себя единственным законным претендентом на престол Франции ∾ и был исторически вполне прав.* – Ср.: Там же. С. 33–35, 471.

[8] *...против автора драмы «Perrinet Leclerc», оскорбительной для чести одного из его предков.* – См.: Там же. С. 463.

[9] *...Филиппа Вилье де Лиль-Адана Первого ∾ славного защитой Родоса против Солимана II...* – Завоеванием Родоса руководил Сулейман I Кануни. См.: Там же. С. 26, 470.

[10] *«Образы и символы, как мятежное войско, шли на приступ ∾ и каждый раз читал их по-разному».* – Цит. по кн.: *Gourmont R. de.* Promenades littéraires. Deuxième série. Paris: Mercure de France, 1906. P. 24 («Notes sur Villiers de l'Isle-Adam»).

[11] *...служа манекеном у врача-психиатра...* – См.: Т. 3 наст. изд. С. 30, 470.

[12] *«Никто, сколько я помню ∾ о котором нам еще и не грезилось».* – Цититуется с сокращениями текст выступления С. Малларме «Вилье де Лиль-Адан. Воспоминание» (*Mallarmé Stéphane.* Vers et prose. Morceaux choisis. Paris: Perrin et C[ie], 1901. P. 153–158). При этом «dans les plis visible» (буквально: «в ощутимых складках») Волошин переводит, придавая эпитету противоположное значение. «в невидимых складках».

[13] *«Он хотел возвести пирамиду ∾ не осуществляет и тысячной доли».* – Цит. по кн.: *Gourmont R. de.* Promenades littéraires. Deuxième série. P. 17–18. Ср.: *Вилье де Лиль-Адан.* Жестокие рассказы. СПб.: «Пантеон». С. 12.

[14] *«И звери норы имут ∾ негде склонить головы».* – Перефразированные слова Христа, обращенные к «книжнику»: «...лисицы имеют норы и птицы небесные – гнезда, а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Мф. VIII, 20).

[15] *«Я унаследовал только пламенность мечты ∾ в гробнице забытых царей».* – Цит. с сокращениями и некоторыми изменениями перевод Б.М. Рунт: *Вилье де Лиль-Адан.* Жестокие рассказы. СПб.: «Пантеон», <Б.г.> С. 112.

[16] *«Продуктом его машины является слава ∾ становится шедевром.* – Там же. С. 33–34, 37–38, 41–43.

[17] *При малейшем перерыве электромагнитного тока ∾ сливаясь с блеском самой Правды!* – Там же. С. 45–46.

[18] *«Недавно говорилось о применении этой любопытной машины ∾ всем необходимым».* – Там же. С. 51.

[19] *...темой его взята та таинственная история ∾ обошли все газеты, в том числе и русские.* – Имеется в виду загадочное поведение Уильяма Джона Кавендиша Бентинка Скотта, Пятого герцога Портландского (1800–1879), ведшего затворнический образ жизни в своем огромном поместье и избегавшего встреч с кем бы то ни было. После его смерти некая Анна Мария Дрюс, жена старшего сына торговца Томаза Чарльза Дрюса, заявила, что ее свекор, умерший в 1864, и Пятый герцог Портландский одно и то же лицо и поэтому ее сын

имеет право на герцогский титул и землевладения Уильяма Джона Кавендиша. Многолетняя тяжба завершилась в декабре 1907, когда по иску Джорджа Холленби Дрюса состоялась эксгумация, подтвердившая, что Т.Ч. Дрюс и герцог Портландский Пятый были «разными личностями» (см.: Русь. 1907. № 342. 21 дек.).

[20] *«Теперь я утверждаю, что реальность имеет свои степени. ∾ Единственная проверка реальностей, существующих в нашем распоряжении, – это идея».* – Среди опубликованных черновых фрагментов «Грядущей Евы» (*Villiers de l'Isle-Adam.* Œuvres complètes. Paris: Gallimard, 1986. T. 1) цитируемый фрагмент отсутствует.

[21] *«Жить? Нет! Чаша нашего существования переполнена ∾ сияет в наших торжествующих руках?* – Ср.: Т. 4 наст. изд. С. 227.

[22] *Человек уносит с собой ∾ добровольно отрекся при жизни.* – Ср.: Т. 4 наст. изд. С. 230.

[23] *Свойство наших надежд ∾ Наши слуги сделают это за нас!»* – Ср.: Т. 4 наст. изд. С. 227–228. Цитируется с сокращениями и перестановками. На с. 228 наст. изд. опечатка: вместо «оледеневшей грязи» напечатано «оледеневшей грезы» (ср. во фр. оригинале: «cette goutte de fange glacée»).

А.М. Березкин

ВЕРХАРН. <I>

Впервые – Иллюстрированное приложение к газете «Русь». 1907. № 1 (без пагинации). В этой публикации статья завершается переводами трех стихотворений Верхарна – «Ноябрь», «Осенний вечер» и «Ужас» (см.: Т. 4 наст. изд. С. 37–38, 35–36, 32), которым предшествует пояснительный абзац («Три стихотворения, приводимые здесь <...>, очень характерны для верхарновского понимания природы и бельгийского пейзажа», и т. д.), зачеркнутый Волошиным в газетной вырезке, сохранившейся в его архиве (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 404, л. 31). Печатается по тексту этой вырезки.

[1] *«Мир открывается ∾ под дыханием грозы».* – Источник цитаты не обнаружен.

[2] *«В поэзии Верхарна нет интимности ∾ странных шепотов тишины...».* – Серия цитат из «Литературных прогулок» Реми де Гурмона (*Gourmont R. de.* Promenades littéraires. Paris: Société du «Mercure de France», 1904. P. 216–227).

П.Р. Заборов

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН И ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Впервые – Весы. 1907. № 2. С. 74–81.

Рецензия на кн.: *Верхарн Эмиль.* Стихи о современности / В пер. Валерия Брюсова. М.: Скорпион, 1906.

Несколько раньше появилась небольшая статья Волошина «Верхарн» в иллюстрированном приложении к газете «Русь» (1907. № 5. 5 янв.). См. с. 150–152 наст. тома.

Творчество Эмиля Верхарна и его личность представляли для Брюсова и Волошина исключительный интерес и, несомненно, оказали влияние на обоих поэтов. Брюсов впервые познакомился с произведениями Верхарна в 1895 и в дальнейшем тщательно собирал все книги этого бельгийского поэта, писавшего на французском языке. Первые книги Верхарна, появившиеся в библиотеке Брюсова: «Обезумевшие деревни» (1893), «Города-спруты» (1895) и два тома ранних стихотворений (1895–1896). Подробнее см. во вступительной статье Т.Г. Динесман к публикации переписки Брюсова и Верхарна (Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. С. 546–559).

Личное знакомство Волошина с Верхарном состоялось за два года до того, как Брюсов обратился к Верхарну с первым письмом. 13/26 янв. 1904 Волошин из Парижа писал Брюсову в Москву: «На днях я познакомился с Верхарном, на банкете, который был устроен в честь него "La Plume". Между прочим, говорил ему о том, что Вы собираетесь издать книгу его переводов, и он просил, чтобы Вы ему прислали ее, когда она выйдет. Он мало похож на маску Валлотона. Черты все верны, но там слишком много суровости, а в нем масса пережитого и бледной старческой доброты в глазах, хотя он не стар. У него вид пожилого родственника» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 295). Впоследствии, оказавшись во время войны в 1915 и начале 1916 во Франции, Волошин также встречался с Верхарном и видел его последний раз незадолго до своего возвращения в Россию весной 1916.

Верхарн открыл обоим поэтам возможности свободного стиха, обогатившего поэзию XX в. и вошедшего в практику поэтической работы Брюсова и Волошина. Наибольшей близости к поэзии Верхарна поэтический мир Брюсова достигает в книге «Stephanos» (1905).

Неудивительно, что оба русских поэта почти одновременно выступили с переводами стихотворений Верхарна и требовательно отнеслись к себе и друг к другу. В феврале – марте 1905 Брюсов задумал издать сборник «Стихов о современности» Верхарна на русском языке и предполагал привлечь к участию в нем Волошина. Об этом начинании было объявлено в приложении к № 2 «Весов». Однако после того как Волошин напечатал в газете «Русь» 14 авг. 1905 переводы стихотворений Верхарна «Казнь» и «Человечество», стало очевидным расхождение между Брюсовым и Волошиным в понимании требований, предъявляемых к стихотворному переводу. Брюсов тотчас же откликнулся на переводы Волошина анонимной заметкой «О Максе Волошине и древнем змее» (Весы. 1905. № 8. С. 69–71), в которой резко осуждал допущенные Волошиным смысловые отступ-

ления от оригинала. 24 окт. 1905 Волошин писал Брюсову из Парижа: «Только что я получил от своей матери и от одного старого друга <А.М. Петровой> письма, в которых страшно радуются и ликуют по поводу того, что мне от Вас "здорово досталось на орехи" в "Весах"... но я сам, к сожалению, до сих пор еще не видел этого номера. <...> Мне очень хочется прочесть Вашу статью, и я заранее уверен, что она должна быть хороша и справедлива. Я думаю, что Вы меня знаете настолько хорощо, чтобы видеть, что чувство обиды, негодования и т<ому> подоб<ное> у меня совершенно атрофированы. <...> Судя по ликованию моей матери, которое носит всегда педагогический характер, я думаю, что она <статья> и едка, и справедлива» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 356). На это письмо Брюсов отвечал, по его же признанию, «только маленькой запиской», до нас не дошедщей.

«Стихи о современности» – первое русское отдельное издание переводов Верхарна – вышли в свет в середине июня 1906. В это время Волошин с молодой женой Маргаритой Васильевной (урожд. Сабашниковой) совершал свадебное путешествие по Дунаю, и с книгой Брюсова он смог ознакомиться только осенью (2 сентября состоялась его встреча с Брюсовым в Москве). Поэтому статья «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов» могла появиться в «Весах» только в февральском номере 1907. Говоря о разногласиях по вопросам поэтического перевода между Брюсовым и Волошиным, и в частности о статье «Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов», современный критик отмечает: «В ней <статье Волошина> обозначены <...> две разных точки зрения на поэтический перевод, происходит открытое столкновение двух полярных мнений. И поныне все воззрения на проблему перевода можно без усилий, лишь с некоторыми оговорками, свести к этим двум позициям, к тому, о чем спорили два мастера более семидесяти лет тому назад» (*Перельмутер В.* Третий собеседник. (О переводах М. Волошина) // Мастерство перевода. 1979. М.: Сов. писатель, 1981. Сб. 12. С. 418).

Брюсов отвечал на статью Волошина специальным «постскриптумом» к ней в той же книжке журнала:

«P. S. Редакция "Весов" просила меня дать свой ответ на критику М. Волошина. Но я мог бы только оспаривать его основные мысли о задаче стихотворного перевода, что завело бы спор слишком далеко. Я продолжаю думать, что при переводе стихов – стихами, все же должно стремиться к тому, чтобы передать оригинал совершенно точно, именно "перевести" его, а не "создать еще раз". Переводы в литературе то же, что копия в живописи. Художник копирующий не вправе переставить ни одной фигуры, изменить ни одного оттенка. И мы знаем, хотя бы на таком примере, как два портрета папы Юлия II (в Уффициях и галерее Питти), оба приписываемые кисти Рафаэля, что подобное повторение возможно. Примеры "воссоздания",

приводимые г. Волошиным: лермонтовские переводы "Горных вершин" Гете и "Сосны" Гейне, меня мало убеждают. Подобно г. Волошину, я могу воскликнуть: насколько это – Лермонтов, но как мало это похоже на Гете и на Гейне!

Что до тех отдельных недостатков в моих переводах, на какие указывает г. Волошин, то с некоторыми из его замечаний я должен согласиться. И было бы странно, если бы в таком трудном предприятии, как первая попытка передать на русском языке ряд стихотворений своеобразного и сложного поэта, – не оказалось ошибок. Мне даже кажется, что я, скорее, вправе гордиться критикой г. Волошина, который среди моих переводов насчитал семь стихотворений, в которых совершалось "чудо причащения творчеству иного поэта"». В одной книге совершить семь чудес, – это, право, не так мало!

А к "историческим и орфографическим погрешностям", отмеченным г. Волошиным, я, с своей стороны, имею прибавить еще несколько. Рембрандт у меня назван "Рембрандтом ван-Рином"; это – неверное, немецкое произношение; надо "ван-Рейн". Река, на берегах которой родился Верхарн, у меня названа "Эско"; вместо этого французского имени правильнее было бы употребить привычное для русского читателя немецкое – "Шельда". В иностранной библиографии у меня пропущен польский перевод "Зорь", сделанный М. Марковским и появившийся в Кракове в 1904 г. В русской библиографии – статья Е. Аничкова, напечатанная в "Нашей Жизни", 1905 г. и статья Д. Философова "Верхарн и Вандервельде", напечатанная в "Новом Пути", 1904 г.

Валерий Брюсов»

Впоследствии Волошин, как и Брюсов, неоднократно выступал с лекциями о Верхарне. Об одной такой лекции, 2 февр. 1917, состоявшейся после трагической гибели бельгийского поэта 27 нояб. 1916 под колесами поезда, К.Г. Паустовский писал из Москвы Е.С. Загорской-Паустовской в Ефремов: «Вчера я был в Драматическом театре на лекции Волошина "Судьба Верхарна" <...> Читал он хорошо. Говорил о страшном уделе Франции – гибели трехсот поэтов на войне, о смерти величайшего социалиста Жореса, убитого в ресторане за несколько минут до объявления войны, о смерти критика Леметра, который перед смертью внезапно разучился читать и пытался вновь научиться, разбирая по слогам; о Реми де Гурмоне, внезапно потерявшем вкус к искусству, с отвращением закрывавшем прежде любимые книги, убитом этой войной; о художнике "темных видений" старике Редоне, потерявшем всех сыновей, который сказал Волошину: "Если бы Христос вновь пришел на землю, я бы сам приказал арестовать его", и, наконец, о фатальной смерти Верхарна с отрезанными ногами. Это все – война. Эти смерти – милосердие судьбы, унесшей лучших, чтобы избавить их от мучительного состояния ненависти, разлада и отчаяния.

Потом он говорил о творчестве Верхарна, о первом периоде пророческой поэзии, отчаянья, предвиденья войны в "Вечерах", "Крушениях" и "Черных факелах" – "О, вечера, распятые на сводах небосклона". Символ отчаяния Верхарна – Лондон с его трагической красотой, город, где мозг поэта "застывал как труп".

Второй период. Вера, всепрощение, любовь. Новая красота. Славит золото, пурпур и тело. Природа, ее шумы, призрачные селения человека.

Третий период – красота города, где "пятна ватного света", где "жизнь алкоголем захватана", ночь – зарево меди, "газ мерриадный мерцает золотою купиною". К городу несет деревня "сношенное белье своих надежд". В городе "сквозь эшафоты, казни и пожары" куется новая жизнь. В стихах этого периода заговорила испанская кровь Верхарна. Они все черные и золотые.

Четвертый период – благословение всего сущего. Спокойствие, мысль, воля к совершенству. И вдруг война.

Провидец, пророк – Верхарн ослеп. Гражданин заглушил поэта. Вместо ужаса перед совершавшимся и крика о безмерной любви он забыл свое поэтическое служение и написал "Окровавленную Бельгию" – книгу ненависти. Он изменил себе – а это не проходит даром поэту – и потому он умер.

Этим он кончил...» (*Паустовский К.* Поэтическое излучение. М., 1976. С. 408–409).

Эта лекция Волошина во многом совпадала с его статьей «Судьба Верхарна», напечатанной в газете «Речь» 1 янв. 1917 (№ 1; см. с. 603–611 наст. тома). Затем эта статья легла в основу первого раздела книги Волошина «Верхарн. Судьба. Творчество. Переводы» (М.: Творчество, 1919). См.: Т. 4 наст. изд. С. 7–26.

В 1916 издательство «Парус» предложило Брюсову взять на себя подготовку собрания стихотворений Верхарна. К этой работе был привлечен ряд переводчиков. Брюсов высказал свои соображения по этому поводу в письме к Горькому в марте 1917: «Верхарна можно будет дать полным, с поэмами социалистическими, и революционными, и богохульными, и предельно чувственными, что все у него есть рядом с философскими строгими раздумьями – дать его во весь рост» (М. Горький. Материалы и исследования. Т. 1. Л.: Изд-во АН СССР, 1934. С. 189). Волошин, узнав об этом начинании, писал Брюсову 7 сент. 1917: «Дорогой Валерий, из слов А.Н. Тихонова, жившего это лето у нас на даче, я понял, что Вы несколько изменили сами свой взгляд на необходимость исключительно рифмованных переводов Верхарна и склоняетесь отчасти к моему методу переводов: свободным стихом без рифм. Если это так, то те препятствия, что были весною к моему деятельному участию в работе над собранием стихотворений Верхарна, отпадают, и я с большим удовольствием взялся бы за эту работу именно теперь: сейчас у меня есть

и время и охота. Моя книжка Верхарна выйдет в скором времени в изд<ательстве> "Творчество". Туда, кроме всех Вам известных переводов, войдут: "Микельанджело", "Толпа", "Города", "Св. Георгий", "Гости (Декабрь)". Когда она выйдет, я Вам пришлю тотчас же. Если мое прямое участие Вам теперь желательно, то напишите немедля, и я примусь теперь же за работу. Не смогли ли Вы бы мне одолжить на время в этом случае книгу: "Властительные ритмы"? и "Герои" из "Всей Фландрии": я их не мог достать, а меня привлекают переводы стихов именно этой эпохи Верхарна. Все остальные книги Верхарна у меня есть. Приветствую» (ЛН. Т. 98. Кн. 2. С. 384).

Неизвестно, смог ли Брюсов ответить Волошину и выполнить его просьбу, а если и ответил, мы не знаем, дошло ли ответное письмо до Коктебеля в те бурные дни накануне событий Октябрьской революции.

В 1923 вышло четвертое издание стихотворений Верхарна в переводе Брюсова. В него включено около шестидесяти стихотворений и поэм, характеризующих все основные этапы творческого пути поэта – от «Фламандских картин» до сборника «Высокое пламя». Эта книга подвела итоги почти тридцатилетней работы Брюсова как переводчика и пропагандиста Верхарна (см.: Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. С. 556–557).

[1] *Портрет Риссельберга ~ не похож.* – Тео ван Риссельберг (van Rysselberghe) – бельгийский художник, близкий друг Верхарна. В его оформлении вышло большинство книг поэта, в том числе и «Стихи о современности», к которым был приложен портрет Верхарна, воспроизведенный с рисунка Риссельберга, выполненного 9 февр. 1906. Этот рисунок висел в кабинете Брюсова.

[2] *«Конь блед», «Слава толпе»* – лирические поэмы Брюсова, напечатанные в его книге «Stephanos» (1905).

[3] *...«все преходящее есть только символ».* – Начальные слова Мистического хора (Chorus Mysticus) в финале части II «Фауста» Гёте.

[4] *...лермонтовские переводы гетевских «Горных вершин» и гейневской «Сосны».* – Стихотворения М.Ю. Лермонтова «Из Гёте» («Горные вершины...», 1840), являющееся вольным переводом стихотворения Гёте «Über allen Gipfeln...», и «На севере диком стоит одиноко...» (1841) – вольный перевод стихотворения Г. Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam...».

[5] *О братьях писателях Мариусе и Ари Леблонах...* – Ари и Мариус Леблон (Ary et Marius Leblond) – коллективный псевдоним двух французских писателей – Жоржа Атена (Athenas, 1877–1955) и Эме Мерло (Aimé Merlo, 1880–1958).

В.А. Мануйлов

ВЫСТАВКА М.В. НЕСТЕРОВА

Впервые – Весы. 1907. № 3. С. 105–107. Статья сопровождалась редакционным примечанием (с. 105): «Считая вместе с И.Э. Грабарем, что “Нестеров – значительная фигура в русском искусстве”, редакция “Весов” считает возможным дать две статьи о последней выставке этого художника, освещающие его творчество с двух разных точек зрения». (Статье Волошина предшествовала статья Игоря Грабаря «Две выставки» – о выставках Нестерова и В.Э. Борисова-Мусатова).

Персональная выставка работ М.В. Нестерова экспонировалась в 1907 в Петербурге с 5 января по 4 февраля (Екатерининский концертный зал на Малой Конюшенной улице) и в Москве с 14 февр. по 18 марта (в доме 1-го Российского страхового общества на углу Кузнецкого моста и Большой Лубянки). См.: Каталог выставки картин Михаила Васильевича Нестерова. СПб., 1907; Каталог выставки картин Михаила Васильевича Нестерова. М., 1907.

«Устройство персональной экспозиции живого и здравствующего художника – факт довольно редкий в столичной художественной жизни начала века», – отмечает Г.Ю. Стернин, рассказывая об этой выставке Нестерова, привлекшей «очень серьезное внимание современников» (*Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. М.: Искусство, 1976. С. 123). 3 февр. 1907 Нестеров писал из Петербурга А.В. Нестеровой: «Вчера <...> было на выставке более тысячи человек. <...> Надеюсь, что общее количество посетителей дойдет до девяти тысяч чел<овек>. Пока продано более чем на 15 000 руб<лей>»; 21 февраля он сообщал А.А. Турыгину о московской выставке: «...за шесть дней перебывало до 1500, почти вдвое более того, что за первые дни было в Питере... Продано по сей день двенадцать вещей – на 5000 р<ублей>. <...> Из восьмидесяти четырех выставленных вещей осталось на руках шесть, а впереди еще три недели. Газеты хвалят: “Московские Ведомости” посвятили фельетон черносотенных похвал. “Русское Слово” (левое) большую статью, и довольно недурную. Ходит на выставку много молодежи... студентов, курсисток и т. п. Черносотенцы читают о “Св. Руси” “рефераты”» (*Нестеров М.В.* Письма. Избранное. Л.: Искусство, 1988. С. 222, 223). Нестеров отметил статьи «“Святая Русь” (Впечатления выставки картин М.В. Нестерова)» Е. Поселянина (Е.Н. Погожева), опубликованную в «Московских Ведомостях» 18 февр. 1907, и «Где же религия молодости? (По поводу выставки картин М.В. Нестерова)» В. Варварина (В.В. Розанова), опубликованную в «Русском Слове» 15 февр. 1907 (см. перечень печатных отзывов о выставке в комментариях А.А. Русаковой в кн.: *Нестеров М.В.* Письма. С. 479). О подготовке и проведении петербургской и московской выставок Нестеров подробно рассказал в мемуарах (см.: *Нестеров М.В.* Воспо-

минания / Подгот. текста, вступ. статья и коммент. А.А. Русаковой. М.: Сов. художник, 1985. С. 266–277).

«Наиболее интересными» из отзывов о выставке Нестеров считал три статьи Розанова (см.: Там же. С. 268) – упомянутую выше, а также «Молящаяся Русь (На выставке картин М.В. Нестерова)» (Новое Время. 1907. № 11087. 23 янв.), «М.В. Нестеров» (Золотое Руно. 1907. № 2. С. 3–7); все они вошли в книгу Розанова «Среди художников» (СПб., 1914). Нестеров в восприятии Розанова – великий живописец «священной религиозной Руси». «Картины его – это некоторый цельный, сильный и яркий взгляд на вещи, на человека, на религию»; наряду с Васнецовым Нестеров изменил «характер “православной русской живописи”», внеся в ее эпические тихие воды струю музыки, лирики и личного начала» (*Розанов В.В.* Собр. соч.: Среди художников. М.: Республика, 1994. С. 243, 246, 257).

Отзыв И.Э. Грабаря о выставке Нестерова, предшествовавший в «Весах» статье Волошина, был резко критическим: «Нестеровская выставка обдавала холодом подземелья; тут были не грезы, а только симуляция их. И самая поэзия нестеровских холстов – не поэзия живописи, а поэзия литературы. <...> Нестеров только иллюстрировал, с переменным успехом, Печерского и Достоевского, а в религиозных композициях дал лишь несколько новых оттенков и вариантов васнецовских идей»; «...русского лада нет в нестеровской живописи; если бы он его чувствовал, то он не заливал бы своих картин таким морем патоки. <...> У Нестерова – не стиль, а стилизация <...> неприятное выжимание из себя всяких наивностей», и т. д. (*Грабарь Игорь.* Две выставки // Весы. 1907. № 3. С. 103–104).

[1] *...портрет его дочери...* – Портрет О.М. Нестеровой (Амазонка), 1906. (Государственный Русский музей).

[2] *«За Волгой»* – работа 1905 (Астраханская областная картинная галерея им. Б.М. Кустодиева).

[3] *«Святая Русь» ∾ может служить образцом недостатков Нестерова.* – Картина «Святая Русь» (1901–1906), самое масштабное полотно на выставке Нестерова (ныне – в Государственном Русском музее), вызывала у посетителей и в критике наибольшие споры (см.: *Нестеров М.В.* Воспоминания. С. 273–274). Ср. отзыв Розанова: «На его большом полотне “Святая Русь” <...> левая часть, где стоят Спаситель и за Ним “особо чтимые” на Руси “угодники”: Николай Чудотворец, Сергий Радонежский и Георгий Победоносец – эту часть хочется закрыть руками <...> фигура Спасителя, в белом одеянии, с гордо поднятою головою, почти высокомерная, крепкая, немая... до чего, до чего это неудачно! “Всея Небесныя Державы Повелитель”... нет, это что-то не русское, не народное, даже вовсе не церковное, просто никакое, никаковское... Но, закрыв или отбросив эту левую часть, – почти предаешься восклицаниям, глядя на правую, главную, почти занимающую все полотно... Это – молящаяся Русь! и как

она скомпонована! Ни одного повторения! Все пришли *со своею молитвою*, каждый и каждая принесли “Вседержителю” свою молитву, свое исплаканное и недоплаканное горе, свою биографию...» (*Розанов В.В.* Собр. соч.: Среди художников. С. 254–255).

[4] ***«Приидите ко Мне ∾ Аз упокою вы».*** – Мф. XI, 28.

[5] ***...Исходил, благословляя.*** – Неточно приведена заключительная строфа стихотворения Ф.И. Тютчева «Эти бедные селенья...» (1855).

[6]*...эскизы для храма в Абастумане...* – Над росписью церкви в Абастумане Нестеров работал с августа 1902 по 1904.

[7]*...к «Царевичу Дмитрию»...* – «Димитрий-царевич убиенный», 1899 (Государственный Русский музей).

А.В. Лавров

НЕКТО В СЕРОМ

Впервые – Русь. 1907. № 157. 19 июня. С. 2.

Написано в связи с выходом в свет произведений Л.Н. Андреева – пьесы «Жизнь Человека», написанной в сентябре 1906 и опубликованной в 1907 в Литературно-художественных альманахах издательства «Шиповник» (СПб. Кн. 1), и повести «Иуда Искариот и другие», написанной в февр. 1907 и опубликованной в 1907 в 16-й книге Сборников товарищества «Знание».

«Жизнь Человека» – один из первых в России опытов создания «условной драмы»; в ней нашла довольно полное выражение художественная концепция мира и человека у Андреева. Сама драма и ее постановки В.Э. Мейерхольдом (Театр Коммиссаржевской) и К.С. Станиславским (МХТ) получили широкий резонанс в русском обществе, породили огромную критическую литературу. В разборе «Жизни Человека» Волошин касается двух вопросов: общего тона пьесы и тесно связанной с ним ее новаторской художественной формы; он обсуждает также содержание двух ее главных образов – Человека и «Некто в сером» – в их отношении друг к другу.

Говоря о тоне и форме пьесы, Волошин одним из первых замечает наиболее существенную черту художественного стиля Андреева: за «схематическими», «безличными» образами (Человек, Некто, Друзья, Гости и т. д.), за механическим, «отвлеченным» ритмом речи скрывается «особая интонация пророческой исступленности», исповедальность, обращенность философских вопросов к внутреннему «я» каждого человека. Внешняя объективность, холодная бесстрастность и внутренняя напряженная экспрессивность, чрезмерность, резкая субъективность определяют специфику внутренней формы речи у Андреева.

«Некто в сером» охарактеризован Волошиным как образ, соединяющий в себе множество сил-идей: естественно-научных, философских, социальных и даже правовых. «Некто» видится рецензенту

воплощением высшего, естественного и безучастного к судьбам людей мирового Порядка. Он воспринимается им и как носитель «Злой Воли», как насильственная Власть (даже и государственная!), принявшая лик Закона. В «Некто», по мнению Волошина, концентрируются все силы «мирового зла», неудержимого и всесокрушающего, а Человеку уготована участь марионетки в его руках. Такая трактовка отвечала настроениям большой части русской интеллигенции в тот исторический момент и была широко распространена: итог пьесы многим виделся как своеобразный философский тупик.

Приблизительно то же содержание, но с иным эмоциональным зарядом вкладывал в образ Некто А.В. Луначарский. Для него «Некто в сером» – «величественный и яркий в своей жизненности символ. Он может стать рядом с самыми глубокомысленными образами мировой поэзии <...> Он – природа в ее законах, ничего не желающий Закон». В оценке Луначарского не было жесткой абсолютизации Закона: он для Луначарского – явление исторического сознания и подлежит изменению, когда человечество выйдет из тупиков узко личной, индивидуалистической психологии. Луначарский отмечает, что Человеку только в трагические моменты его борьбы за жизнь свойственно «относиться к Нему как к великой Воле» (Вестник Жизни. 1907. № 3. С. 103–104).

По мысли автора драмы, Человек перед лицом законов Природы и Истории – вовсе не марионетка. В разговоре с актером, игравшим Человека, писатель спрашивал: «Так вы играете Человека большим, могучим, не сдающимся перед Роком? – Вот! Вот именно так и надо его играть. А то все обо мне говорят: “пессимист”». (См.: *Вересаев В.В.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Правда, 1961. Т. 5. С. 415). Трагизм, трактованный в пьесе как субстанциальная сила жизни Человека, рождает у читателя, по убеждению Ал. Блока, «последнее отчаяние» и «последнюю искренность» (см.: *Веригина В.П.* Воспоминания. Л.: Искусство, 1974. С. 117), но не ведет к провозглашению бессмысленности жизни; в трагизме рождается «жизнеутверждающий свет: свет из тьмы». В противовес всем тем, кто увидел в пьесе ничтожность и слабость Человека перед грозными стихиями жизни (в том числе и в противовес Волошину), Блок доказывал, что в пьесе Андреева «Человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий “ледяной ветер безграничных пространств”. Тает воск, но не убывает жизнь» (*Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Наука, 2003. Т. 7. С. 100). К.И. Чуковскому было близко толкование Блоком концепции «Жизни Человека», он поставил Блоку в заслугу открытие жизнеутверждающего пафоса пьесы: «могуча и непобедима жизнь... – повторяет он (Блок. – *Л.И.*) вслед за Леонидом Андреевым, – победит то, что находится в союзе с самой жизнью» (*Чуковский К.* Собр. соч.: В 6 т. М.: Худож. литература, 1965. Т. 2. С. 286).

Повесть «Иуда Искариот и другие» была признана современниками шедевром литературного мастерства Андреева. Волошин судит ее по законам художественной гармонии; он отрицательно оценивает ее в силу нарушения в ней эстетических канонов классической гармонии. Для Волошина несоблюдение законов меры, равновесия, гармонии – «художественное кощунство» (напомним, что одна из доминант Андреева-художника – нарушение чувства меры, а потому весь он «кощунство»). Волошин подробно останавливается на истолковании темы Иуды и Христа в мифологии, литературе и живописи. Эти параллели позволяют ему поставить «Иуду» Андреева в контекст мировой культуры и предоставляют возможности его многостороннего рассмотрения. Наблюдения над повестью в статье Волошина носят фрагментарный характер и не могут доказать спорного тезиса Волошина о том, что Андреев «принял традиционного Иуду церковного предания и дал его предательству одно из возможных психологических объяснений». Не менее спорно истолкование повести «Иуда Искариот и другие» в контексте эпохи. Подробнее см.: *Иезуитова Л.А.* Три Иуды в русской литературе Серебряного века: Л. Андреев, М. Волошин, А. Ремизов // Алексей Ремизов. Исследования и материалы / Ответств. ред. А.М. Грачева и А. д'Амелия (Collana di Europa Orientalis). СПб.; Салерно, 2003. С. 55–68.

[1] *«Судьба – это суфлер* ∾ *один из старых афоризмов Людвига Берне.* – Полный текст афоризма немецкого писателя и публициста Л. Берне в переводе П.И. Вейнберга звучит так: «На мировой сцене судьба – суфлер, читающий пьесу спокойно и шепотом, без жестов, без декламаций, и не обращая никакого внимания на то, трагедия ли она или комедия. Крики, свистки, аплодисменты и все прочее производят люди» (*Берне Людвиг.* Соч.: В 9 т. СПб., 1896. Т. 2. С. 264).

[2] *«Вот пройдет перед вами* ∾ *на всех путях его».* – Волошин цитирует в сокращении монолог Некто в сером в Прологе к «Жизни Человека».

[3] *...и по сказке Андерсена, и по ее первоисточникам...* – Подразумевается, вероятно, сказка Х.К. Андерсена «Комета» (1869), в которой нагар на свече и явления кометы герою в детстве и конце жизни предрекают ему судьбу и смерть. В народных обрядах при родах, крещении, погребении и на свадьбе непременным атрибутом была свеча (см.: *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903. С. 216–217). В народном поэтическом творчестве образ свечи редко встречается в сказках, чаще – в плачах и причитаниях: погребальных, поминальных, бытовых (рекрутских, свадебных). Об образе потухшей свечи в плаче см.: *Чистов К.В.* Русская причеть // Причитания. Л.: Сов. писатель, 1960. С. 38. Свеча как символ человеческой жизни более всего характерна для русских народных картинок (лубка) в притчах «О житии человеческом и о старении»,

«О возрасте человеческом», «О последних ступенях возраста человеческого» (см.: *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. СПб., 1881. Кн. 3. Притчи и листы духовные, № 735–740).

[4] *...в «Шагреневой коже» ∾ сжигает свою жизнь.* – «Шагреневая кожа» (1830–1831) – роман Оноре де Бальзака, вошедший в «Философские этюды» – вторую часть «Человеческой комедии». Замечание об индивидуальном времени сгорания свечи или сжимании шагреневой кожи вызвано сюжетной ситуацией романа Бальзака. Что касается образа времени-свечи (и судьбы) у Андреева и в народных притчах лубочных картинок, то там он не индивидуализируется.

[5] *...говорит Вилье де Лиль-Адан.* – Приведенные Волошиным слова о «законе как энергии существ» и комментарий к ним см. в статье «Апофеоз мечты» (Т. 3 наст. изд. С. 18, 468–469).

[6] *...«Протектор Иудеи» Анатоля Франса...* – Волошин имеет в виду «Прокуратора Иудеи» (1891), новеллу Анатоля Франса, открывавшую его сборник «Перламутровый ларец».

[7] *...карикатурного немецкого профессора по «Fliegende Blatter»...* – «Fliegende Blätter» («Летучие листки») – еженедельный немецкий сатирический журнал (München, 1845–1925). Карикатурный профессор – часто встречающийся на страницах «Листков» комический персонаж (школьный учитель или ученый муж), отличающийся тупоумием или тугоумием.

[8] *...«Евангелие наизнанку» в стиле Лео Таксиля.* – Подразумеваются антиклерикальные произведения французского литератора Лео Таксиля «Забавная Библия» («La Bible amusante», 1882), «Забавное Евангелие, или Жизнь Иисуса» (в оригинале называлось: «La vie de Jesus», 1884) и др.

[9] *...в стиле поленовского Христа на Генисаретском озере.* – Имеется в виду картина В.Д. Поленова «На Генисаретском озере» (1883).

[10] *«...Что же мне еще делать на земле?»* – Цитируются с неточностями два стихотворения в прозе Оскара Уайльда. Первый отрывок взят из стихотворения «Учитель» (*Уайльд О.* Полн. собр. соч. М.: Изд. В.М. Саблина, 1908. Т. 3. С. 5), второй – из стихотворения «Податель добра» (Там же. С. 3).

[11] *...в учениях офитов, каинитов и манихеев...* – Перечисляются гностические секты. Офиты – группа сект, чтивших в змее образ, принятый верховной Премудростью с целью сообщить истинное знание первым людям; каиниты – секта, чтившая Каина как произведение высшей силы, Иуду Искариота как мессию, совершившего посредством предательства Иисуса спасение людей; манихейство – религиозно-философское учение об извечной борьбе света и тьмы, победе тьмы и спасении человечества Иисусом Христом, дарующим людям истинное знание («гносис»).

[12] *...герой Махабхараты и Багават-Гиты.* – «Махабхáрата» (*санскр.* – «Сказание о великих Бхарата») – эпос народов Индии. «Бхагавадгита» («Божественная песня») – философская поэма,

включенная в шестую книгу «Махабхараты». Волошин поэтически вольно интерпретирует сказания «Махабхараты». Он конструирует собственный образ Арджуны, соединяя в нем эпизоды из жизни и черты духовного облика нескольких персонажей: самого Арджуны, пандавы, героя; Кришны, индийского божества; Бхишмы, деда пандавов, героя, учителя Арджуны; Юдхиштхиры, царя пандава, старшего брата Арджуны и др.

[13] *«Ты – только то, что ты мыслишь ∾ избери наиболее божественную».* – Волошин цитирует в собственном переводе драму Вилье де Лиль-Адана «Аксель» – слова Мастера Януса из 3-й части (ср.: Т. 4 наст. изд. С. 190, 193, 195, 197).

Л.А. Иезуитова

К.Ф. БОГАЕВСКИЙ

Впервые – Золотое Руно. 1907. № 10. С. 24–30. В тексте этой публикации – семь репродукций с пастелей Богаевского.

Статья представляет собой первый опыт развернутой характеристики творчества художника, предпринятый Волошиным и продолженный им в статье «Константин Богаевский», включенной в макет книги 2-й «Ликов творчества» (Т. 5 наст. изд. С. 164–182). О взаимоотношениях Волошина с Богаевским см. в коммент. В.П. Купченко к статье «Константин Богаевский» (Там же. С. 716–719). Список произведений Богаевского, указатели его персональных выставок и выставок с его участием, список каталогов выставок с его участием и указатель литературы о художнике см. в кн.: *Бащенко Р.Д.* К.Ф. Богаевский. М.: Изобразительное искусство, 1984. С. 172–200).

Над статьей «К.Ф. Богаевский» Волошин начал работать 5 апр. 1907, записывая на листочки все, что приходит в голову «о пейзаже, о Клоде Лоррене, о Коктебеле» (Труды и дни. С. 180). Сам Богаевский счел (в письме к К.В. Кандаурову от 13 янв. 1908), что Волошин написал в ней «мн́ого лишнего» о нем и «легкомысленно отозвался об Айвазовском» (Там же. С. 196).

[1] *Иверни* – в единст. числе «иверень»: согласно Толковому словарю В.И. Даля, «верешок, щепа, ощепок; черепок, осколок, осколыш, отломочек». Сборник своих избранных стихотворений Волошин озаглавил «Иверни» (М.: Творчество, 1918).

[2] *...олеографий и премий «Нивы».* – «Нива» – популярный еженедельный иллюстрированный журнал, выходивший в Петербурге в 1870–1918.

[3] *...имя Феслера...* – Пейзажиста А.И. Фесслера, ученика и последователя Айвазовского, Богаевский считал своим первым наставником в искусстве.

[4] *...галерея пожертвована городу.* – Галерея Айвазовского в бывшем доме художника на Айвазовской улице.

[5] *...отправлялся в Петербург в Академию...* – Богаевский поступил в императорскую Академию художеств в 1891, где с 1895 учился в пейзажной мастерской А.И. Куинджи.

[6] *...делал он административное внушение...* – Этот эпизод относится, по всей вероятности, ко времени сдачи экзаменов в Феодосийской гимназии за 5-й класс – к первой половине мая 1894 (Труды и дни. С. 35–36).

[7] *...при окончании Академии...* – Богаевский окончил Академию художеств в 1897 со званием художника за пейзаж «На горах».

[8] *...в картине «Прошлое Крыма»...* – Имеется в виду картина «Древняя крепость» (1902; Феодосийская картинная галерея им. И.К. Айвазовского); на «Весенней выставке Академии художеств» (1902) экспонировалась под названием «Крепость у моря».

[9] *...путешествия за границу вместе с Куинджи...* – Богаевский совершил поездку за границу (Германия, Франция, Бавария, Австрия) вместе с А.И. Куинджи и другими его учениками в 1898.

[10] *...годы войны...* – Имеется в виду Русско-японская война 1904–1905.

[11] *«Киммериян печальною областью».* – Ср. в переводе В.А. Жуковского («Одиссея», XI, 14–15): «Там киммериян печальная область, покрытая вечно // Влажным туманом и мглой облаков».

[12] *... великий город Ардавды...* – Ардавда (Ардабда) – древнее название Феодосии (видимо, аланское).

[13] *...Эвксинского Понта...* – Понт Эвксинский (греч. Πόντος Εὔξενος, букв. – гостеприимное море) – древнегреческое название Черного моря.

[14] *...основали в пятом веке Феодосию...* – Феодосия была основана в середине VI в. до н. э. выходцами из древнегреческого города Милета.

[15] *...век русского владычества.* – Время, прошедшее после присоединения Крымского ханства к России в 1783.

[16] *...за Микенами и за семью Троями Шлимана...* – Имеются в виду раскопки немецкого ученого Г. Шлимана на Эгейском побережье Турции (начатые в 1871) с намерением отыскать следы гомеровской Трои; были обнаружены остатки девяти поселений, последовательно возникавших на этом месте в эпоху неолита (середина III тысячелетия до н. э.), в эпоху микенской культуры (середина II тысячелетия до н. э.) и кончая эпохой римского завоевания.

[17] *...Кноссоские откровения Эвальда и тайники Тюроса...* – Волошин неточно указывает имена. Имеются в виду раскопки на Крите (с 1893) английского археолога Артура Эванса (1851–1941), в результате которых были обнаружены свидетельства высокоразвитой культуры (первая половина II тысячелетия до н. э.) с центром в городе Кноссе, и ассириологические исследования французского вос-

токоведа Франсуа Тюро-Данжена (1872–1944), основателя шумерологии как науки.

[18] *...в лесистых долинах Солката...* – Солкат – Старый Крым, древняя столица Крымского ханства.

[19] *...древнего Киммерикона...* — Предполагаемый древний греческий город близ утеса Опук (к востоку от современной Феодосии).

[20] *...развалинами Сурожа, с его греческой крепостью...* – Сурож – славянское название Судака, современного курортного города к западу от Коктебеля, известного развалинами не греческой, а генуэзской крепости (Судак стал генуэзской колонией в 1365).

[21] *...видел Достоевский перед лорреновской картиной «Атис и Галатея».* – Картина Клода Лоррена «Асис и Галатея» (Дрезденская галерея) неизменно привлекала внимание Достоевского, давшего ее интерпретацию в «Бесах» (в главе «У Тихона») и в «Подростке» (ч. III, гл. 7, главка II). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1974. Т. 11. С. 21–22; Т. 13. Л.: Наука, 1975. С. 375.

[22] *«Местность казалась необычайно дикой ∾ могло возникнуть кровное родство».* – Фрагменты из рассказа «Смерть г-на де Нуатр и г-жи де Ферлэнд», входящего в книгу Анри де Ренье «Яшмовая трость» (1897). Рассказ переведен Волошиным; ср.: Т. 4 наст. изд. С. 673–682.

[23] *...на выставке «Нового общества»...* – Новое общество художников было основано в Петербурге в 1903 выпускниками Академии художеств, преимущественно учениками И.Е. Репина и А.И. Куинджи; Богаевский входил в число его членов-учредителей. Здесь идет речь о 4-й выставке Нового общества, открывшейся в Петербурге в Екатерининском зале на Малой Конюшенной ул. в феврале 1906; на ней экспонировалась картина Богаевского «Утро. Розовый гобелен» (1906, ныне – Государственный Русский музей; эскиз – Государственная Третьяковская галерея).

А.В. Лавров

ОТКРОВЕНИЯ ДЕТСКИХ ИГР

Впервые – Золотое Руно. 1907. № 11/12. С. 68–75.

Отклик на публикацию статьи А.К. Герцык «Из мира детских игр» в журнале «Русская Школа» (1906. № 3. С. 31–45. Подпись: А. Г.). Цитаты из статьи Герцык Волошин приводит с незначительными неточностями.

Статья «Из мира детских игр» переиздана в кн.: *Герцык А.* Стихи и проза. М.: Возвращение, 1993. С. 35–51; *Герцык А.* Из круга женского: Стихотворения. Эссе. М.: Аграф, 2004. С. 243–261; Серебряные нити. Таинство игры. Аделаида Герцык и ее дети / Сост., примеч. Т.Н. Жуковской. М.: Эллис Лак 2000, 2007. С. 41–56. В приложении ко второму из указанных изданий перепечатана данная статья Волошина (С. 491–500).

После выхода в свет статьи Волошина А.К. Герцык писала ему (начало 1908 г.): «Ваша статья “Откровения в детских играх” всем у нас понравилась очень; мне же доказывает еще раз Вашу способность “творить легенды” и претворять тусклый камень в прозрачный алмаз» (*Сестры Герцык.* Письма / Составл. и коммент. Т.Н. Жуковской. СПб.: ИНАПРЕСС, 2002. С. 139).

С Аделаидой Казимировной Герцык Волошин познакомился зимой 1906–1907 в Петербурге, на «башне» у Вяч. Иванова. Летом 1907 Волошин часто приходил пешком из Коктебеля в Судак, где А. Герцык и ее сестра, переводчица Евгения Герцык, жили на даче. Волошин «вникал в каждую строчку стихов Аделаиды, с интересом вчитывался в детские воспоминания ее, углубляя, обобщая то, что она едва намечала. Между ними возникла дружба или подобие ее, не требовательная и не тревожащая. В те годы, когда ее наболевшей душе были тяжелы почти все прикосновения, Макс Волошин был ей легок: с ним не нужно рядиться напоказ в сложные чувства, с ним можно быть никакой. А он, обычно такой объективный, не занятый собою, чуждый капризов настроений, ей одной, Аделаиде, раскрывался в своей внутренней немощи, запутанности», – вспоминает Е. Герцык в очерке о Волошине (*Герцык Евг.* Воспоминания. М.: Моск. рабочий, 1996. С. 141).

Зимой 1908 Волошин виделся с А. Герцык в Париже и был шафером на ее свадьбе с Д.Е. Жуковским. Встречи А. Герцык с М. Волошиным продолжались и в дальнейшем. «С годами круг близких людей менялся, но среди них, то зимою в Москве, то летом в Крыму, время от времени появлялась фигура Волошина» (Там же. С. 146).

В конце 1910 Волошин читал М. Цветаевой стихи А. Герцык и рекомендовал с ней познакомиться (*Цветаева А.* Воспоминания. М.: Изографус, 2003. С. 383–384). В статье о первом сборнике М. Цветаевой «Вечерний альбом» («Женская поэзия») Волошин говорил и о поэзии А. Герцык (С. 319, 322 наст. тома). В статье «Голоса поэтов» (см. кн. 2 наст. тома) он характеризует поэзию А. Герцык как «шепоты, шелесты и осенние шелка». Эти определения перекликаются со строками из сонета Вяч. Иванова, посвященного А.К. Герцык и напечатанного в альманахе «Цветник Ор» (1907):

Змеи ли шелест, шепот ли Сивиллы,
Иль шорох осени в сухих шипах, –
Твой ворожащий стих наводит страх
Присутствия незримой вещей силы.
(С. 226)

В рецензии на сборник стихов Аделаиды Герцык «Стихотворения» (М., 1910) Вяч. Иванов высоко оценивает ее творчество и указывает на его связь с мифологическими пластами сознания: «В книжке г-жи Ад. Герцык “стихотворений” в усвоенном нами значении этого слова как бы вовсе и нет, – столь чужд ей искусствен-

ный канон стихотворчества, – зато, как самородный студеный ключ, из глубоких залежей мифического сознания, бьет чистая и сильная струя стихийно-племенной, родовой славянской речи, – а речь эта сама уже творит миф и дает чары, и проносит сквозь культурную сложность слышавшей флейты Ницше души, – отзвуки путивльского плача Ярославны» (Аполлон. 1910. № 7. Отд. II. С. 41–42). Сходную трактовку творчества А. Герцык дает и К. Бальмонт в статье «Сибилла» (Золотое Руно. 1910. № 6; перепечатана в кн.: *Герцык А.* Из круга женского. С. 500–505). В. Брюсов в статье «Женщины-поэты» (Русская Мысль. 1910. № 8), отмечая «пророческий дар» А. Герцык, относится к этой особенности ее поэзии скептически: «Решительно в упрек г-же Герцык должны мы поставить оторванность ее поэзии от жизни. Ко всему в мире г-жа Герцык относится с какой-то гиератичностью, во всем ей хочется увидеть глубокий символический смысл, но это стремление порой ведет лишь к излишней велеречивости. <...> Почти все в стихах г-жи Герцык иносказание» (*Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. литература, 1975. Т. 6. С. 319).

В февраля 1929 М. Волошин написал стихотворение памяти Аделаиды Герцык (см.: Т. 2 наст. изд. С. 89–90). См. также: *Иванова Л.В.* Максимилиан Волошин и Аделаида Герцык // М.А. Волошин – поэт и мыслитель: Десятая Международная научная конференция. Симферополь: Крымский архив, 2000. С. 14–31.

Детство Аделаиды Герцык, ее игры и фантазии Евгения Герцык описывает в своих «Воспоминаниях» (С. 23–25).

[1] *Когда, вспомнив и связав ∾ то изменится вся система нашего воспитания...* – Мысли Волошина о значении детских игр в воспитании ребенка и о влиянии этих игр на всю последующую жизнь перекликаются со статьей Р. Штейнера «Воспитание ребенка с эзотерической точки зрения», напечатанной в немецком журнале «Lucifer-Gnosis» в 1906. В русском переводе эта статья была опубликована в журнале «Вестник Теософии» (1908. Кн. 9/10). В середине 1900-х Волошин встречался со Штейнером и знакомился с его трудами. См.: У истоков русского штейнерианства / Предисл. К. Азадовского. Публ. и примеч. К. Азадовского и В. Купченко // Звезда. 1998. № 6. С. 146–191.

[2] *«Они относились к нам ∾ как у Калибана ∾ сделался олимпийцем?»* – Сокращенная цитата из кн.: *Грээм Кенет.* Золотой возраст. СПб., 1898. С. 1–7. Калибан – персонаж пьесы У. Шекспира «Буря».

[3] *...созвучный вопросу флоберовского Антония...* – Имеется в виду философская драма Г. Флобера «Искушение святого Антония». Ср. статью «Одилон Рэдон» (Т. 5 наст. изд. С. 398).

[4] *«Багават-Гита»* – См. примеч. 12 к статье «Некто в сером» (С. 674–675 наст. тома). Волошин был знаком с французским переводом «Бхагавадгиты».

[5] *«Если не будете как дети...»* – «Если не обратитесь и не будете, как дети, то не войдете в Царство небесное» (Мф. XVIII, 3).

[6] *У нее всегда было восторженное уважение к книгам ∾ лишив его тайны.* – Ср. строки из стихотворения Волошина «Аделаида Герцык»: «Ей грамота мешала с детства книге // И обедняла щедрый смысл письмен. // А физики напрасные законы // Лишали власти таинства игры» (Т. 2 наст. изд. С. 89).

[7] *«Если скажете с верой горе: приди ко мне...»* – Неточная цитата из Евангелия. Ср.: «Если вы будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: "перейди отсюда туда", и она перейдет, и ничего не будет невозможного для вас» (Мф. XVII, 20).

[8] *«Эта книга ∾ причиняет их другим».* – Цитируется работа Шопенгауэра «Отдельные, но систематически распределенные мысли о разного рода предметах» (гл. 8 «К этике») (*Шопенгауэр А.* Собр. соч. / Пер. и под ред. Ю.И. Айхенвальда. М., б. г. Т. 3. С. 621–623).

[9] «*Когда хотят ∾ убить их всех*». – В более развернутом виде та же цитата – в статье «Пророки и мстители» (Т. 3. наст изд. С. 282, 531)

[10] *...в цикле стихотворений Аделаиды Герцык «Золот ключ».* – См.: «Цветник Ор». Кошница первая. СПб.: Оры, 1907. С. 185–201.

Т.Л. Никольская

«БОРИС ГОДУНОВ» НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Впервые – Русь. 1907. № 332. 11 дек. С. 3.

Трагедия А.С. Пушкина «Борис Годунов» была поставлена в Московском Художественном театре Вл.И. Немировичем-Данченко и В.В. Лужским; премьера – 10 окт. 1907. Художник – В.А. Симов, музыка Н.А. Маныкина-Невструева. В основных ролях: Борис Годунов – А.Л. Вишневский, Григорий – И.М. Москвин, князь Василий Шуйский – В.В. Лужский, Пимен – В.И. Качалов, Н.Н. Званцев, Марина Мнишек – М.Н. Германова. См.: Московский Художественный театр. «Борис Годунов» А. Пушкина. (Альбом). М.: Изд. Шерер и Набгольц, 1908 (20 фототипий); Московский Художественный театр. «Борис Годунов» А. Пушкина. Вып. I–II. М.: Изд. Ю. Лепковского, <1910> (20 фототипий).

Безусловно положительную оценку спектакля дал П.М. Ярцев: «В постановке "Бориса Годунова" театр достиг цельности: некоторого впечатления ясного и одного. Оно было достигнуто общим для всех и одному принадлежащим рисунком отдельных ролей, колоритом декораций и костюмов – светлым и спокойным, избегавшим пестроты, средствами механическими: заполнением промежутков между сменяющимися картинами колокольным звоном, звуками музыки, шумом толпы и т. п. Все это было сделано с большою опытностью и с хорошим вкусом: формы сценического и живописного

изображения везде были соответственны, все роли были найдены правильно и поставлены верно, не заслоняя одна другую и не выдвигаясь. Постановка со стороны искусства театрального подошла к той границе, где форма заражает вдохновением и начинается сценическое творчество». Отмечая, что в постановке «Бориса Годунова» «нет того, что может заражать и волновать», Ярцев заключал: «Она в целом – плод высокого театрального искусства, некая пробная техническая задача, и задача, разрешенная очень хорошо» (*Ярцев П.* Театральное искусство и сценическое искусство («Борис Годунов» Пушкина в Художественном театре) // Золотое Руно. 1907. № 10. С. 78–79, 81). Тот же критик, давая в другой статье об этом спектакле подробный разбор ролей, признавал, что все роли «были сыграны ясно и созвучно общему колориту исполнения – светлому и "простому"» (*Ярцев П.* «Борис Годунов» в Художественном театре // Утро России. 1907. № 23, 12 окт. С. 4–5).

В целом в отзывах печати на постановку «Бориса Годунова» преобладали критические ноты. Э.А. Старк, признавая определенные достижения в ней («...внешняя обстановка была превосходна, тонко художественна, картина старой Москвы была воссоздана приемами подчас весьма оригинальными, смелыми и новыми; яркая эскизность некоторых сцен, написанных как бы широкими крупными мазками, получила отличное, вполне соответствующее истинной сущности, воплощение»), тем не менее заключал: «Но духа, – живого, трагического духа, проникающего собою до конца произведение Пушкина, который должен захватить и потрясти зрителя, – Художественному театру постичь не удалось» (*Зигфрид* <Старк Э.А.>. Эскизы // С.-Петербургские Ведомости. 1907. № 244. 3 нояб. С. 3). По мнению критика, эстетический потенциал пушкинской трагедии не оказался созвучным Художественному театру, привыкшему эксплуатировать другие краски и приемы исполнения, использующему «тонкое и нежное письмо». Н.Е. Эфрос констатировал «банкротство всего спектакля», предопределенное двойной неудачей с исполнением главных ролей – Бориса и Лжедмитрия: «Театр мог рассчитывать, что в совершенстве оживит старую Москву <...>. И сделал это. Задача выполнена блестяще, с громадною вдумчивостью, талантом, с хорошею смелостью в применении новых методов инсценировки и декоративного импрессионизма. Но театр не мог рассчитывать, что искупит этим коренной грех, основной недочет, что великолепием фона укроет от глаз отсутствие центральной фигуры, что будет живо тело, в котором не бьется сердце» (*Профан* <Эфрос Н.Е.>. Из Москвы // Театр и Искусство. 1907. № 43. 28 окт. С. 703–704).

В позднейших аналитических характеристиках также признавалась «тягостная неудача» Художественного театра с постановкой «Бориса Годунова» (*Тальников Д.* Пушкин в Художественном театре // Литературный современник. 1937. № 1. С. 235). С.Н. Дурылин отмечал, что «историческая верность <...> сценических настроений» в этой постановке «часто переходила в историческую чрезмерность, и в этом была одна из слабых сторон спектакля. Спектакль терял свое

трагическое движение, сбиваясь на объективный показ прошлого – на холодную историю ради истории». Указав на целый ряд неудач и недостатков – в частности, на натуралистический подход к первоисточнику, выражавшийся в том, что театр «боролся со стихом Пушкина, превращая его в актерском произношении в прозу», – театровед заключал: «Спектакль МХТа при всех его недочетах поколебал легенду о несценичности *Годунова*: стоило лишь вложить в трагедию Пушкина большое количество режиссерского мастерства и труда, как *Годунов* зажил на сцене. Однако полноту этой жизни и всю меру театральных возможностей трагедии Пушкина МХТу раскрыть не удалось» (*Дурылин С.* Пушкин и театр. «Борис Годунов» на сцене // Театр и драматургия. 1936. № 9. С. 524–526).

[1] *Постановка пьес Мэтерлинка три года тому назад...* – Имеется в виду постановка трех пьес Мориса Метерлинка в переводе К.Д. Бальмонта – «Слепые», «Непрошенная», «Там – внутри» (режиссеры К.С. Станиславский, Г.С. Бурджалов, Н.Г. Александров, художник В.В. Суреньян), премьера – 2 окт. 1904. Спектакль прошел всего 22 раза.

[2] *...по сказкам Билибина.* – В оформлении и с иллюстрациями И.Я. Билибина были изданы «Экспедицией заготовления государственных бумаг» шесть книг серии «Сказки»: «Сказка об Иване-царевиче, Жар-птице и о Сером волке» (1901), «Царевна-лягушка» (1901), «Василиса Прекрасная» (1902), «Перышко Финиста Ясна-Сокола» (1902), «Марья Моревна» (1903), «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» (1903).

[3] *...игра Москвина – Самозванца.* – Наряду с двойственной оценкой этой роли Москвина П.М. Ярцевым («Он сыграл настолько *своего* Самозванца, что в значительной степени выбился из внешне данной пушкинской формы. <...> В конце концов Москвин играл настолько субъективно, что минутами совсем уходил от пушкинского образца. То, что играл он, портило спектакль, то, что играл он, было в спектакле единичным образцом сценического творчества» // Золотое Руно. 1907. № 10. С. 80), в критических суждениях о ней преобладали негативные характеристики. Н.Е. Эфрос находил в исполнительской манере Москвина «взбудораженность, почти <...> истеричность»: «Быт нескладно путался с символом, вдохновенная озаренность – с болезненной издерганностью. Пестрые клочки, которые не складывались ни во что цельное <...> больной надрыв почти в стиле Достоевского <...> совсем пропала сцена у фонтана, жемчужина трагедии» (Театр и Искусство. 1907. № 43. 28 окт. С. 704). С.Н. Дурылин в позднейшей статье «Пушкин и театр. "Борис Годунов" на сцене» заключал: «В ревности к *историческому*, а не *поэтическому*, т. е. пушкинскому, правдоподобию Самозванец (*И.М. Москвин*) был снижен чуть ли не до бытовой фигуры храброго Иванушки-дурачка, с немалым умом, с сердечной удалью, но простака в речи, в повадке,

в походке. Такой Отрепьев был уместен в корчме, но когда этот же добрый и храбрый увалень предстал в “сцене у фонтана” <...> весь его облик и поведение оказались в вопиющем противоречии с пушкинским сценарием и стихом. Задача, данная актеру, – сыграть неуклюжего “простолюдина” на свидании с “аристократкой”, подменила собою всю динамику и стерла всю поэзию сцены, превратив ее почти в пародию» (Театр и драматургия. 1936. № 9. С. 524–525).

А.В. Лавров

КНИГИ И ПИСАТЕЛИ. <I>

Впервые – Русь. 1908. № 86. 27 марта. С. 5. Подпись: М. В.

Над философской драмой «Искушение святого Антония» («La Tentation de Saint Antoine») Г. Флобер работал на протяжении всей творческой жизни: первая редакция создана в 1848–1849, вторая – в 1856, третья – в 1872, последний вариант был опубликован автором в 1874.

Приводимый Волошиным фрагмент восходит ко второй части «Искушения святого Антония» в редакции 1856 (первое отдельное издание ее было осуществлено Л. Бертраном в 1910).

[1] *...один из фрагментов этого «Искушения»...* – Ср.: *Флобер Гюстав.* Собр. соч.: В 10 т. М.: Гослитиздат, 1936. Т. 4. С. 356–357. Пер. М.В. Вахтеровой.

А.Л.

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ В 1908 Г.
«ВЕНОК»

Впервые – Русь. 1908. № 88. 29 марта. С. 3.

«Венок» – группа художников, возникшая по инициативе художника А.Ф. Гауша и С.К. Маковского; в нее входили петербургские и московские мастера, в том числе члены группы «Голубая роза» и участники московской выставки «Стефанос». Единственная выставка этой группы открылась 24 марта 1908 в доме Строганова на Невском пр. См.: Каталог выставки картин «Венок». 1908 г. СПб., 1908. Участники выставки перечислены в кн.: *Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). Справочник. Пб.: Изд-во Чернышева, 1992. С. 36–37.

[1] *В одном из юношеских писем ∾ полный лик великого мастера.* – Имеется в виду следующий фрагмент из письма к Максиму Дюкану (май 1846): «...сомневаюсь, напечатаю ли когда-нибудь хоть строчку. А знаешь, неплохая идея – сидит себе этакий молодчик лет до пятидесяти, ничего не публикует, и вдруг, в один прекрасный день, издает

полное собрание сочинений, и на том баста <...> спрашиваю себя, не разумней ли лет через десять – пятнадцать осуществить эту мечту <...>» (*Флобер Гюстав.* О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи: В 2 т. М.: Худож. литература, 1984. Т. 1. С. 69. Пер. Е. Лысенко).

[2] *... широтой своего красочного замысла.* – Ср. оценку А.Н. Бенуа: «У Яковлева приятная картина: "В озерах". Что она напоминает Ходлера, а по своей навязчивой аллегоричности приближается к Бёклину – это едва ли недочеты в произведении начинающего художника. <...> Но неприятны и в Яковлеве (в других его картинах) безвкусная развязность, дешевые, непродуманные дерзания. – Отличный этюд цветов доказывает, что Яковлев способен развить в себе и хорошую технику» (*Бенуа Александр.* Художественные письма. Итоги выставок. VI // Слово. 1908. № 424, 5 апр. С. 2).

[3] *Он вполне во власти своих красок.* – Развернутую характеристику представленных работ Н. Милиоти дал Бенуа, признавший его «наиболее зрелым художником» из всех участников «Венка»: «При этом это один из самых красивых наших талантов. Его палитра полна своеобразной прелести. <...> И вот именно потому что Милиоти крупный, настоящий талант, хотелось бы, чтобы результаты его поисков были более убедительными, более цельными. Во всех его произведениях есть какая-то недоговоренность <...> недоговоренность по слабости, по отсутствию вполне ясного представления о возникшем в воображении видении» (Там же).

[4] *...в «Новом Обществе»... в «Союзе»...* – См. предшествующую данному обзору статью Волошина «Русская живопись в 1908 г. "Союз" и "Новое Общество"» (Русь. 1908. № 64. 5 марта), вошедшую в макет книги 2-й «Ликов творчества» под заглавием «Осколки святых чудес» (Т. 5 наст. изд. С. 74–81).

[5] *«Ноа Ноа»* – написанная в соавторстве с Шарлем Морисом автобиографическая книга Поля Гогена (1901), содержащая рассказ о его пребывании на Таити.

[6] *...в бретонский период...* – Имеется в виду пребывание Гогена в Бретани в 1888–1890.

[7] *...становятся нестерпимы.* – Во многом сходным образом воспринял работы Кузнецова А. Бенуа: «У него чувствуется порок в самом источнике творчества. Чувствуется самое опасное для художника: рутина. Рутина в исполнении – была бы полбеды. <...> Но опасна рутина в самых заданиях и настроениях. Особенно она опасна при отсутствии выработанной техники, ибо рутина творчества при неумении порождает смерть художника <...> что можно ожидать от Кузнецова через 5, 10 лет, если он будет продолжать перед нами ребячески блажить и удовлетворяться какими-то кривыми, уродливыми миражами?» (Слово. 1908. № 424. 5 апр. С. 2).

[8] *... ничего вполне законченного, ничего безусловного.* – К столь же двойственному общему выводу пришел и Бенуа: «...хотелось бы, что-

бы искусство этих даровитых людей осталось, чтобы они дали вещи действительно значительные и веские. Не против их исканий возражаю я, а против способа этих исканий: они плохо, вяло ищут, и такие искания никого не убедят, что искомое драгоценно» (Там же).

А.В. Лавров

ПОХВАЛА МОРАЛИСТАМ

Впервые – Русь. 1908. № 99. 9 апр. С. 3.

[1] *...лекцию на тему «Последователи Кузмина».* – Имеется в виду собеседование об однополой любви в редакции журнала «Поэт» (Невский пр., д. 139) 9 марта 1908. В этот день М. Кузмин записал в дневнике: «На "бащне" за меня беспокоились, предполагая, что я пошел на "последователей Кузмина"» (*Кузмин М.* Дневник 1908–1915. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 25); в коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина к этой записи (С. 589) приводится хроникальное сообщение: «Глубоко поэтическое "собеседование" об однополой любви, долженствовавшее состояться вчера, в воскресение, в редакции журнала "Поэт", было неожиданно прервано появлением полиции. Всех посетителей, жадно внимавших докладу о содомских грехах, пригласили в участок. Среди арестованных были Максимилиан Волошин, О.Л. д'Ор и др., всего около 25 человек. Продержав всех в Александро-Невском участке около двух часов, их отпустили с миром» (Свободные Мысли. 1908. № 44. 10 марта).

[2] *...о «кузминизме» и об «аннибализме».* – Подразумеваются проблемы однополой любви, затронутые в романе М. Кузмина «Крылья» (Весы. 1906. № 11; отд. изд. – М.: Скорпион, 1907) и повести Л.Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урода» (СПб.: Оры, 1907); появление этих произведений вызвало всплеск общественного негодования и широкий резонанс в печати.

[3] *«Крейцерова соната»* – повесть Л.Н. Толстого (1889); том 13-й «Сочинений» Л.Н. Толстого, в составе которого она впервые опубликована в 1890, был арестован; разрешение на печатание получено лишь после личного свидания С.А. Толстой с Александром III 13 апр. 1891.

[4] *«Картонный домик»* – повесть М. Кузмина (1907), опубликованная без последних четырех глав, затерявшихся в типографии, в «петербургском альманахе» «Белые ночи» (СПб., 1907). Реконструкцию полного текста, осуществленную Н. Богомоловым, см. в кн.: *Кузмин М.* Плавающие путешествующие: Романы, повести, рассказ. М.: Совпадение, 2000. С. 403–423.

[5] *...истинную сущность Шекспира и Бетховена.* – Критическую переоценку творчества Шекспира Л. Толстой предпринял в статье «О Шекспире и о драме» (1904), опубликованной в ноябре 1906 в газете

«Русское Слово», Бетховена – в главе XII трактата «Что такое искусство?» (1898).

[6] *... считают безнравственными Арцыбашева и Каменского...* – Ср. развитие нижеследующих положений в статье «Проповедь новой естественности» (С. 290–296 наст. тома) и примеч. к ней (С. 714).

[7] *«Четыре» – безнравственный рассказ?* – Рассказ А.П. Каменского «Четыре» был впервые опубликован в журнале «Пробуждение» (1907. № 3). См.: *Каменский А.П.* Мой гарем / Издание подготовила А.М. Грачева. М.: Ладомир, 1999. С. 183–203. Фамилию героя рассказа, Нагурского, Волошин приводит неверно.

[8] *«Чему смеетесь? Над собой смеетесь!»* – Слова городничего в действии 5 (явление VIII) «Ревизора» Н.В. Гоголя.

[9] *«Леда»* – рассказ А. Каменского, впервые опубликованный в журнале «Образование» в 1906 (№ 12). См.: *Каменский А.П.* Мой гарем. С. 171–183.

[10] *...искать которого Шатобриан ездил в Америку...* – Шатобриан отплыл в Америку на поиски северо-западного прохода 7 апр. 1791, отплыл обратно во Францию 10 дек. Описанию быта и нравов «естественных народов» Северной Америки посвящены его повесть «Атала, или Любовь двух дикарей в пустыне» (1801) и роман «Натчезы» (1826).

[11] *...Рахметовы, Базаровы, Марки Волоховы...* – Персонажи, соответственно, романов «Что делать?» (1863) Н.Г. Чернышевского, «Отцы и дети» (1862) И.С. Тургенева, «Обрыв» (1869) И.А. Гончарова.

[12] *...в байроновском «Дон-Жуане» ∾ в стройном порядке.* – Имеется в виду строфа 44 песни 1-й поэмы Байрона «Дон-Жуан»; ср. в переводе Т.Г. Гнедич:

Жуан, конечно, классиков зубрил,
Читая только школьные изданья,
Из коих мудрый ментор удалил
Все грубые слова и описанья.
Но, не имея смелости и сил
Их выбросить из книги, в примечанья
Их вынес, чтоб учащиеся вмиг
Их находили, не листая книг.

(*Байрон Джордж Гордон.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1981. Т. 1. С. 67).

[13] *...Вячеслав Иванов читал лекцию о мифе.* – Имеется в виду лекция Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме», прочитанная в петербургском Литературном обществе 8 марта 1908.

[14] *...«читал на четырех языках» и... не сказал... о поле...* – Имеется в виду репортерское сообщение: «В субботу Вяч. Иванов прочитал в Литературном обществе лекцию о символизме на четырех языках сразу. Из всех оппонентов только у одного Е. Аничкова хватило сме-

лости заявить, что он понял лекцию Вячеслава Иванова. Но это было заявлено так робко, что никто почти ему почти <*так!*> не поверил» (Свободные Мысли. 1908. № 44. 10 марта. Приведено в коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина в кн.: *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 588). Ср. дневниковую запись Кузмина от 8 марта 1908: «...вечером была лекция Вяч<еслава> Ив<ановича>, много знакомых; дамы, не понимая, смеялись <...>» (Там же. С. 25).

[15] *...кончают Пантеоном, как Золя...* – Эмиль Золя, признанный виновным в оскорблении Военного трибунала и приговоренный 23 февр. 1898 к году тюремного заключения и трем тысячам франков штрафа за свое выступление в защиту А. Дрейфуса, эмигрировал в ночь на 19 июля того же года в Англию, возвратился во Францию 5 июня 1899 после отмены приговора 1894 года по делу Дрейфуса. Скончавшийся в Париже 29 сент. 1902, Золя был 5 октября похоронен на Монмартрском кладбище; 15 дек. 1906 палатой депутатов и сенатом было принято решение о переносе праха Золя в Пантеон. Торжественная церемония в присутствии президента Фальера и всего состава кабинета министров состоялась 6 июля 1908, уже после опубликования статьи Волошина.

[16] *«...Здесь тебя тоже вылечат».* – См. статью «Лики живописи. Сезанн, Ван-Гог и Гоген» (Т. 5 наст. изд. С. 54).

А.В. Лавров

КНИГИ И ПИСАТЕЛИ. <II>
<А.М. РЕМИЗОВ. «ЧТО ЕСТЬ ТАБАК»>

Впервые – Русь. 1908. № 99. 9 апр. С. 3. Подпись: М. В.

Публикация не учтена в составленной В.П. Купченко «Библиографии статей М.А. Волошина (Прижизненные публикации)» (ЛТ–88. С. 801–810), атрибутирована впервые как волошинский текст в комментариях И.Ф. Даниловой (в обзоре откликов на книжку Ремизова) в кн.: *Ремизов А.М.* Собр. соч. Т. 2. Докука и балагурье. М.: Русская книга, 2000. С. 679.

Рецензия на кн.: *Ремизов А.* Что есть табак. Гоносиева повесть. СПб.: <Сириус>, 1908. Совладелец издательства «Сириус» С.Н. Тройницкий опубликовал эту фривольную повесть (с тремя иллюстрациями К.А. Сомова) в количестве 25 экземпляров, каждый из которых предназначался конкретному владельцу (подробнее см. в указанных комментариях И.Ф. Даниловой, с. 678–680). Подпись Ремизова на экземпляре, подаренном Волошину (сохранился в библиотеке Дома-музея М.А. Волошина в Коктебеле), датирована 11 марта 1908 (см.: *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Символисты вблизи: Статьи и публикации. СПб.: Скифия, 2004. С. 137).

[1] *«Некогда на Судимой горе ∾ видимо-невидимо во славу Божию».* – Неточная и сокращенная цитата. См.: *Ремизов А.М.* Собр. соч. Т. 2. Докука и балагурье. С. 524–525.

А. Л.

«БОРИС ГОДУНОВ» В ПАРИЖСКОЙ ОПЕРЕ

Впервые – Русь. 1908. № 156. 8 июня. С. 2.

13 февр. 1908 французский музыкальный деятель Поль Видаль, представлявший парижскую Большую оперу, подписал контракт с С.П. Дягилевым о репетициях и постановке в этом театре оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» (1869, первая постановка 1874) в мае – июне 1908. Постановку осуществил А.А. Санин, декорации А.Я. Головина и И.Я. Билибина. Партию Бориса Годунова исполнял Ф.И. Шаляпин. Премьера состоялась 6/19 мая 1908, всего прошло семь спектаклей (последний – 22 мая / 4 июня 1908).

Отзывы о постановке были многочисленными и исключительно восторженными: «...как парижские журналисты, так и русские корреспондирующие собратья признают парижский дебют "Бориса" – "новой блестящей победой" или "новым торжеством" русского искусства» (Русская Музыкальная Газета. 1908. № 22/23, 1–8 июня. Стб. 513). Краткий обзор печатных откликов см. в комментариях И.С. Зильберштейна и В.А. Самкова в кн.: Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2 т. М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 1. С. 419–421. С.П. Дягилев в интервью сообщал о блестящих результатах «Бориса Годунова» в Париже: «В художественном отношении впечатление было такое, точно находишься в Байрейте. Публика буквально не дышала до последней ноты. Такого благоговения Париж никогда не видел... Почти все артисты получили награды от французского правительства. Ф.И. Шаляпин получил орден Почетного легиона» (Там же. С. 209).

[1] *...неприветливо встретившие русских артистов вначале...* – О конфликтах с «высшим персоналом Большой оперы» в ходе постановки неоднократно сообщалось в российской печати (см., например: *Яковлев И.* <Павловский И.Я.>. «Борис Годунов» в Б. Опере // Новое Время. 1908. № 11522, 11 мая; *Бенуа Александр.* Русская опера в Париже // Слово. 1908. № 476, 6 июня).

[2] *Уврезки* – билетерши (*фр.* ouvreuse).

[3] *...в томах Карамзина и Костомарова.* – Имеются в виду «История государства Российского» (8 томов; 1818) Н.М. Карамзина и «Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей» (Т. 1–3; 1873–1888) Н.И. Костомарова.

[4] *...Жюль Лемэтр писал... об постановке ее.* – Драма А.Н. Островского «Гроза» (1859) была поставлена Оскаром Метенье в парижском театре «Бомарше» (премьера – 3 марта 1889); постановка успеха не имела. См. обзор откликов: *Зингер Г.Р., Филонова К.Г.* Островский во Франции // Литературное наследство. Т. 82. А.Н. Островский. Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1974. Кн. 2. С. 279, 284–291; там же (С. 295–297) – изложение статьи Ж. Леметра «La semaine dramatique» (Journal des Débats. 1889, 11 mars; *Lemaître Jules.* Impressions du théâtre. 4 série. Paris, 1890. P. 260–274; рус. пер.: *Леметр Жюль.* Этюды о русских писателях. Достоевский. «Преступление и наказание». – Островский. «Гроза». Одесса, 1894).

[5] *«Маленькая Рок»* – новелла Ги де Мопассана (1885), открывающая его одноименный сборник (1886).

[6] *...книга Пьера д'Альгейма ∾ новый том исследования о нем.* – Имеются в виду издания: *D'Alheim Pierre.* Moussorgski. <Paris,> 1896; *Calvocoressi Michel.* Moussorgsky. Paris, 1908.

А. Л.

ПАРИЖСКИЕ САЛОНЫ 1908 ГОДА
НАЦИОНАЛЬНЫЙ САЛОН

Впервые: Русь. 1908. № 166. 18 июня. С. 4.

Выставка Национального салона (Салона Национального общества изящных искусств) проходила в залах Большого дворца с 15 апреля до 30 июня 1908.

[1] *Их тысячи и десятки тысяч...* – Каталог выставки насчитывал 1195 живописных произведений (всего 2567 наименований).

[2] *...портрет Люсьенны Бреваль ∾ юбки...* – Описывается картина Игнацио Зулоага «Мадемуазель Люсьен Бреваль во втором акте Кармен».

[3] *...«Карла Грегорио ель-Ботеро»...* – Полное название картины: «Карлик: Грегорио эль-Ботеро (продавец бурдюков)».

[4] *...луврского карлу Рибейры.* – Имеется в виду картина испанского живописца Хосе Риберы «Хромоножка» (1642). Находится в Лувре.

[5] *«Старухи»* – картина «Старухи Сан-Милькана (Сеговия)».

[6] *Л е п э р... Ему посвящена в этом году отдельная зала...* – Традиционно в рамках Национального салона один зал (как правило, это был зал № VIII) посвящался ретроспективной выставке одного художника. В 1908 там были выставлены 63 картины, 60 рисунков, акварели, офорты на дереве, гуаши, пастели, монотипии, а также образцы книг с иллюстрациями, обложками и переплетами, выполненные Огюстом Лепером.

[7] *...«A Rebours» Гюисманса...* – Роман Жориса Карла Гюисманса «Наоборот» (1884).

[8] *...«Похвала Глупости» Эразма...* – Сатира Эразма Роттердамского («Moriae Encomium <sive> Stultitiae Laus», 1509).

[9] *Морис Дени выставил ряд панно «Вечная весна» ∾ девической комнаты.* – Неточность: панно из восьми картин Мориса Дени «Вечная весна» как декоративный ансамбль предназначался для гостиницы Габриеля Тома в Беллевю.

[10] *...фресками в церкви в Везинэ...* – Имеется в виду роспись галереи, окружающей хоры, в капелле Девы Марии и Святого Сердца церкви Святой Маргариты в Ле Везине (город в провинции Иль-де-Франс).

[11] *...с той выставкой ∾ в «Весах».* – Имеется в виду заметка «Морис Дени», опубликованная в № 12 «Весов» за 1904. См.: Т. 5 наст. изд. С. 30–31.

[12] *Это портрет юноши в охотничьем костюме с двумя псами.* – Картина Буте де Монвеля под названием «Портрет».

[13] *Картина Котте «Скорбь» ∾ положения во гроб.* – Волошин описывает картину Шарля Котте «В морском селении. “Скорбь”».

[14] *...воскресный день в окрестностях Парижа.* – Жан Вебер представил в Национальном салоне две работы: «Видение Германии (окрестности Таунуса)» и «Кабачок» (декоративное панно, предназначенное для здания городского муниципалитета). Скорее всего, о последней картине здесь идет речь.

[15] *...отмечу... Лобра, Сиданера, Лагандара и Больдини.* – Лобр и Ла Гандара выставили в Салоне по три работы, Ле Сиданер – шесть картин, два портрета представил Больдини.

[16] *Лобр с такой же честностью ∾ Шартрский собор.* – Из трех картин Лобра две связаны темами с Шартрским собором, одна посвящена Версалю.

[17] *...парижская элегантность ∾ m-lle Лавальер.* – О талии Полэр Волошин писал ранее в статье из цикла «Парижские театры». См.: Т. 5 наст. изд. С. 558–559. Об Эве Лавальер см.: Т. 3 наст. изд. С. 201.

О.А. Бригаднова

ПРЕЗИДЕНТ ФАЛЬЕР И СМЕРТНАЯ КАЗНЬ

Впервые – Новая Русь. 1908. № 4. 19 авг. С. 2.

Арман Фальер, республиканец по своим политическим взглядам, был выдвинут кандидатом от левых группировок и голосами радикалов и социалистов избран президентом на выборах 1906, придя на смену Эмилю Лубе.

[1] *«La Patrie»* – парижская ежедневная вечерняя газета консервативного направления. Излагается статья: *Peladan.* Pourquoi on abolit la peine de mort // La Patrie. 1908, 25 août. P. 1.

[2] *...Сади Карно, осуществивший в себе идеал президента Республики...* – Сади Мари Карно был президентом Франции в 1887–1894.

[3] *...«La nulle personnifiée», как формулировали этот идеал Гонкуры...* – Неточный перевод выражения Гонкуров, неоднократно встречающегося на страницах «Дневника» (у Гонкуров: «персонификация ничтожества» – «la personnification du néant»), например, в записи от 23 янв. 1891 (*Goncourt E. et J.* Journal. Mémoires de la vie littéraire. En 4 vol. Vol. III. 1887–1896. Paris: Robert Laffont, 1989. P. 530).

[4] *...если верить Жоржу Берри...* – Жорж Берри (Berry), доктор права, депутат от Сены в Палате депутатов с 1893 до 1915; занимался специальными вопросами, требовал юридической реформы.

[5] *...обвинительные приговоры против Флобера за «Madame Bovary»...* – Публикация романа Г. Флобера «Госпожа Бовари» в «Revue de Paris» в 1856 вызвала жестокую критику со стороны моралистически настроенной общественности. Флобер и редактор «Ревю де Пари» Максим Дю Кан (Maxime Du Camp) были привлечены к судебной ответственности за оскорбление морали. Оправдательный приговор позволил выпустить книгу отдельным изданием в 1857. Тем не менее роман был запрещен Ватиканом в 1864 за «нарушение норм религии и хороших манер» и попал в «Индекс запрещенных книг».

[6] *...против Гонкуров за «Fille Elisa»...* – Роман «Девка Элиза» написан единолично Эдмоном де Гонкуром в 1877 (брат Жюль умер в 1870). За «аморальность» был подвергнут жестокой критике и официальной цензуре. По книге написана пьеса, премьера которой состоялась в Свободном театре Антуана 26 дек. 1890, а 19 янв. 1891 пьеса была запрещена.

[7] *...против Бодлэра за «Fleurs du Mal»...* – После издания книги стихов Шарля Бодлера «Цветы Зла» (25 июня 1857) против автора 7 июля 1857 был возбужден судебный процесс по обвинению в поругании общественной морали. 20 августа суд приговорил поэта, а также издателя Огюста Пуле-Маласси к внушительному штрафу. Шесть стихотворений были изъяты из книги и запрещены к дальнейшей публикации.

[8] *...Madame Steinheil, муж которой и мать были так загадочно зарезаны ∾ найден мертвым Феликс Фор...* – Неточность: вилла – Impasse Ronsin. Маргерит Стейнель вошла в историю в связи с именем Феликса Фора, президента Франции в 1895–1899, который скончался от инсульта 16 февр. 1899, в то время как, по слухам, он находился наедине с госпожой Стейнель у себя в кабинете. Ее имя было произнесено в Палате депутатов и вызвало скандал. Впоследствии Стейнель обвинили в двойном убийстве мужа и матери на вилле Импас Ронсен в Париже, но, несмотря на улики, оправдали.

О.А. Бригаднова

ВЫСТАВКА ГАСТОНА ЛАТУША

Впервые – Новая Русь. 1908. № 26. 10 сент. С. 4. С редакционным подзаголовком: «(Корреспонденция из Парижа)».

Выставка картин, акварелей и пастелей Гастона Латуша проходила в галерее Жоржа Пти на 8, rue de Sèze с 12 до 30 июня 1908 (была продлена до 13 июля).

[1] *К каталогу выставки ∾ поэма Ростана...* – Каталог выставки только живописных полотен Латуша насчитывал 250 произведений. Эдмон Ростан, для виллы которого в Камбо Латуш сделал большой фриз «Праздник у Терезы», написал в качестве предисловия к выставке поэму.

[2] *...«вздохи Верлэна // Во флейтах Ватто».* – Заключительные строки поэмы Ростана, часто цитировавшиеся художественными критиками произведений Латуша. См., например: *Valmy-Baysse J.* Gaston La Touche. Paris, 1910.

О.А. Бригаднова

КАРТИННЫЕ ВЫСТАВКИ. «САЛОН»

Впервые – Новая Русь. 1909. № 35. 5 февр. С. 2.

Выставка «Салон» проходила в Петербурге с 4 января по 8 марта 1909 в меншиковских комнатах и Большом зале здания I Кадетского корпуса – бывшего Меншиковского дворца (Университетская наб., 15). В каталоге (Каталог «Салона», выставки живописи, графики, скульптуры и архитектуры, устроенной в 1909 году в помещении музея и в «меншиковских комнатах» первого Кадетского корпуса. СПб., 1909) указано 450 работ 77 авторов, однако из печатных откликов известно об участии ряда не упомянутых в каталоге художников: в общей сложности экспонировалось более 500 работ (см.: *Северюхин Д.Я.* Салон Маковского // Невский архив. Историко-краеведческий сборник. Вып. II. М.; СПб.: Atheneum – Феникс, 1995. С. 355–369). В объявлении об открытии выставки говорилось: «Цель Салона – дать общую картину современного творчества в России, представив всех лучших русских мастеров современности – живописцев, скульпторов и архитекторов – независимо от их принадлежности к той или другой художественной группе» (*Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М.: Искусство, 1988. С. 236). Устроителем выставки был поэт и художественный критик С.К. Маковский. Состав экспозиции «Салона» вполне соответствовал намерению, заявленному устроителем; вместе с тем, как отмечает Г.Ю. Стернин, «было совершенно очевидно, что главный предмет заботы Маковского – не вся "художественная линия", а ее средняя часть, ее "центр", который <...> связывался в его глазах пре-

жде всего с творчеством “мирискуснического” ядра и примыкающих к нему художников. Живопись и графика Л.С. Бакста, Александра Бенуа, М.В. Добужинского, А.П. Остроумовой-Лебедевой, К.А. Сомова, А.Я. Головина, Игоря Грабаря, Н.К. Рериха, Б.М. Кустодиева, И.Я. Билибина, Д.С. Стеллецкого явно доминировали на выставке, определяли ее стилевой облик» (Там же. С. 161).

Содержание выставки освещено в упомянутой статье Д.Я. Северюхина «Салон Маковского», в ней же указаны или процитированы некоторые из многочисленных отзывов прессы. В их числе – пространная статья Г.К. Лукомского «О выставке Салон в Петербурге», полностью посвященная обзору экспозиции Салона (Московский Еженедельник. 1909. № 13. 26 марта. С. 42–47), и цикл статей А.Н. Бенуа, опубликованных в 1909 в «Речи»: «По поводу “Салона”» (№ 6. 7 янв.), «Рерих на выставке “Салона”» (№ 27. 28 янв.), «Сомов и Стеллецкий на выставке “Салона”» (№ 35. 5 февр.), «Еще о “Салоне”» (№ 40. 11 февр.). См.: *Бенуа А.Н.* Художественные письма. 1908–1917. Газета «Речь». Петербург. Т. I. 1908–1910. СПб.: Сад искусств, 2006. С. 66–71, 75–93.

[1] *...отсутствие... Уткина...* – П.С. Уткин не упомянут в каталоге «Салона», однако на основании печатных отзывов можно заключить, что его работы на выставке были представлены (см.: *Северюхин Д.Я.* Салон Маковского. С. 367).

[2] *...в альманахах «Шиповника».* – Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник», стремившиеся представить творчество наиболее известных новейших писателей разных направлений, издавались в Петербурге с 1907 по 1917, всего вышло 26 книг. См.: *Келдыш В.А.* Альманахи издательства «Шиповник» // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905–1917. Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М.: Наука, 1984. С. 257–294.

[3] *...Тэновской или Брюнетьеровской школы.* – Ипполит Тэн явился основателем культурно-исторической школы, методология которой была определена им во «Введении» к «Истории английской литературы» (1863); Фердинанд Брюнетьер выступал как последователь Тэна в своих трудах «Эволюция французской лирической поэзии в XIX в.» (1894–1895), «История французской литературы классического периода» (1904 – 1912) и др.

[4] *...к постановке «Бориса Годунова» в Париже.* – См. статью «“Борис Годунов” в Парижской Опере» (С. 228–232 наст. тома).

[5] *...для постановки «Царя Феодора»...* – Речь идет о семи эскизах декораций к трагедии А.К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» в предполагавшейся постановке В.Э. Мейерхольда и Д.С. Стеллецкого, которая осталась неосуществленной. Ср. отзыв А.Н. Бенуа: «Все выставленные работы Стеллецкого относятся к его постановке

"Царя Федора" в Александринском театре. Многих они приводят в недоумение. Действительно, мало общего имеет постановка Стеллецкого с драмой Алексея Толстого, и весьма возможно, что на сцене она будет производить дикое впечатление. <...> Всего страшнее то, что Стеллецкий в своей постановке исторической трагедии совершенно пренебрег исторической достоверностью и остался вообще вдали от всякого реализма. Он не дает нам воспроизведение жизни русского двора в конце XVI века, а, пользуясь драмой Толстого только как предлогом, сочиняет зрелище, в котором действующими лицами являются ожившие лики святых, а декорациями – палатное письмо, т. е. увеличенные архитектурные фоны икон» (*Бенуа А.Н.* Художественные письма... Т. I. С. 84).

[6] *...для постановки «Тристана и Изольды».* – «Тристан и Изольда» (1865) – опера Р. Вагнера; была поставлена В.Э. Мейерхольдом в Мариинском театре (премьера, намеченная на февраль 1909, состоялась лишь 30 октября 1909).

[7] *...полнее всего у Добужинского.* – М.В. Добужинский представил графические работы с видами Петербурга, Парижа, Лондона и Вильно, а также декорации к пьесе П. Потемкина «Петрушка».

[8] *...в его «Версалях»...* – Известны пять работ С.П. Яремича на «версальскую» тему (акварели, сангина), выполненных в 1906–1907 (см.: Степан Петрович Яремич. Т. I. Оценки и воспоминания современников. Статьи Яремича о современниках. СПб.: Сад искусств, 2005. С. 254).

[9] *...созданные «Скорпионом» и «Золотым Руном»...* – «Скорпион» – московское символистское издательство, основанное в 1899 и выпускавшее в свет альманахи «Северные Цветы», журнал «Весы» и отдельные издания русских и иностранных авторов модернистской ориентации. «Золотое Руно» – литературно-художественный журнал, издававшийся в Москве в 1906–1909; в нем постоянно воспроизводились репродукции с картин новейших русских художников.

[10] *...запорожца... в великолепных шелковых шароварах... перепачканных дегтем.* – Эпизод из гл. II повести «Тарас Бульба» (1835): «...первый, кто попался им навстречу, это был запорожец, спавший на самой средине дороги, раскинув руки и ноги. <...> Шаровары алого дорогого сукна были запачканы дегтем для показания полного к ним презрения» (*Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. Т. II. <Л.>: Изд-во АН СССР, 1937. С. 61–62).

[11] *...употребляя терминологию Пушкина.* – Имеются в виду рассуждения о вдохновении и восторге в заметке А.С. Пушкина «Возражение на статьи Кюхельбекера в "Мнемозине"» (1825–1826): «Восторг есть напряженное состояние единого воображения. Вдохновение может быть без восторга, а восторг без вдохновения не существует».

[12] *«Венок»* – см. статью Волошина «Русская живопись в 1908 г. "Венок"» (С. 211–217 наст. тома).

[13] *...в балете Бенуа «Павильон Армиды»...* – «Павильон Армиды» – балет композитора Н.Н. Черепнина по сценарию А.Н. Бенуа, постановка М.М. Фокина (премьера в Мариинском театре 25 нояб. 1907).

[14] *«Terror Antiquus»* – «Древний ужас» (1908; ныне – Государственный Русский музей). Более развернутую интерпретацию этой картины Л. Бакста Волошин дал в статье «Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст)» (Т. 5 наст. изд. С. 116–119).

[15] *...открытой Эвальдом на Крите...* – См. примеч. 17 к статье «К.Ф. Богаевский» (С. 676 наст. тома). Пеласги – одно из континентальных греческих племен, завоевавших Крит около 1400 до н. э.

[16] *...за десять тысяч лет до нашей эры.* – См.: Тимей, 25 b–d (*Платон.* Соч.: В 3 т. М.: Мысль, 1971. Т. 3, ч. 1. С. 466). Рассказ некоего Маркелла в сочинении «Эфиопики» о большом острове в океане, связанном с именем Посейдона, передает Прокл в своих комментариях к «Тимею» (Procl. Im Tim. 177, 10–21 D).

[17] *...сохранившемся до наших дней.* – Эти изыскания А. Ле Плонжеона отвергнуты современной наукой. См. примеч. 14 к статье «Архаизм в русской живописи» (Т. 5 наст. изд. С. 699).

[18] *...первые семь слогов одного католического гимна.* – Современная музыкальная нотация восходит к трудам Гвидо д'Ареццо (первая половина XI в.); введенные им названия первых шести нот соответствуют первым слогам гимна св. Иоанну (нота *до* у Гвидо называлась *ут*): «*UT* queant laxis *RE*sonare fibris *MI*ra gestorum *FA*muli tuorum, *SOL*ve polluti *LA*bii reatum, Sancte Ioannes».

[19] *...она не внушает доверия.* – Ср. отзыв А.Н. Бенуа («Еще о "Салоне"»): «...недостаточно для картины "описательных" достоинств или, иначе говоря, намерений автора. В картине должна просвечивать внутренняя жизнь, сила убедительности. И именно этого нет в "Античном ужасе". Он поддается интересному *рассказу*, слушая который можно ожидать, что самая картина произведет прямо потрясающее впечатление. Но, к сожалению, элементы ее не приведены в должное соответствие, и от нее веет холодом умной программы, но не трепетом вдохновения» (*Бенуа А.Н.* Художественные письма... Т. I. С. 88).

[20] *...до следующего фельетона.* – Продолжения статьи о «Салоне» не последовало.

А.В. Лавров

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. <I>

Впервые – Аполлон. 1909. № 1, окт. Отд. II. С. 20–22.

Обе рецензируемые книги – «Семь жен Синей Бороды и другие чудесные рассказы» Анатоля Франса и «Тесные врата» Андре Жида – вышли в свет в 1909.

[1] *...начиная с Сильвестра Боннара и кончая господином Бержере...* – Имеются в виду роман «Преступление Сильвестра Боннара» (1881) и объединенная образом господина Бержере тетралогия «Современная история», включающая романы «Под городскими вязами» (1897), «Ивовый манекен» (1897), «Аметистовый перстень» (1899), «Господин Бержере в Париже» (1901).

[2] *...в неверных претворениях А. Амфитеатрова.* – Указанное собрание выполненных Ж. Леметром вариаций на темы «Одиссеи», евангельских и житийных сюжетов озаглавлено «En marge des vieux livres» (1905). Из 11 рассказов, входящих в книгу А.В. Амфитеатрова «Притчи скептика. Свое и чужое» (СПб.: Тип. СПб. Т-ва Печ. и Изд. дела «Труд», 1908), первые пять («Собственно говоря», «Апостол маленьких», «Добродетельная разбойница», «Мистик и скептик», «Семь спящих отроков»), как сообщается в примечании к оглавлению, «представляют переработку сатирических набросков Жюля Люмотра <так!> "Заметки на полях" (En Marge des vieux livres)».

[3] *...французской школьницы Клодины...* – Клодина – героиня автобиографических романов Габриель Сидони Колетт (подписанных литературным псевдонимом ее первого мужа – Вилли) «Клодина в школе» (1900), «Клодина в Париже» (1901), «Клодина замужем» (1902), «Клодина уходит» (1903).

[4] *...«Источник Св. Клары» написан на полях «Fioretti» Св. Франциска...* – Сборник новелл Анатоля Франса «Колодезь святой Клары» («Le Puits de Sainte Claire», 1895) состоит в основном из легенд-стилизаций на темы итальянской жизни XIII–XIV вв.; непосредственно «францисканские» мотивы сказываются в центральном произведении сборника – «Трагедия человека», написанном в форме жития святого. «Fioretti» – «Цветочки святого Франциска Ассизского», собрание «чудес и благочестивых примеров» из жизни святого, переложенных на народный язык неизвестным тосканцем в последней четверти XIV в.

[5] *...«Clio», «Balthazar», «L'Etui de Nacre»...* – Сборники новелл Франса «Клио» (1899), «Валтасар» (1889), «Перламутровый ларец» (1892).

[6] *...повествования Лас-Казаса...* – Имеются в виду сочинения Бартоломе де Лас Касаса, жившего в первой половине XVI в. в Мексике и в областях Центральной и Южной Америки, об истории открытия Америки и завоевания ее испанцами. См.: *Лас Касас Бартоломе де.* История Индий / Изд. подгот. В.Л. Афанасьев, З.И. Плавскин, Д.П. Прицкер, Г.В. Степанов. Л.: Наука, 1968. (Серия «Литературные памятники»).

[7] *«Putois»* – «Пютуа» (1900), рассказ из сборника Франса «Кренкебиль, Пютуа, Рике и много других полезных рассказов». Волошин подробно характеризует его в статье об этом сборнике (Т. 5 наст. изд. С. 429–433).

[8] *...король Макбет... не убивал короля Дункана...* – В рассказе «Семь жен Синей Бороды на основании подлинных документов» (1908) говорится: «Макбет, которому легенда и Шекспир приписывают тягчайшие преступления, на самом деле был король справедливый и мудрый. Он не убил предательски старика короля Дункана. Дункан еще молодым был разбит наголову в большом сражении, и на другой день его тело нашли в местности, называемой “Лавкой Оружейника”. <...> В правление Макбета Шотландия благоденствовала: он покровительствовал торговле, и горожане видели в нем своего защитника, подлинного “короля городов”. Знать, возглавлявшая кланы, не простила ему ни победы над Дунканом, ни того, что он заботился о простолюдинах. Представители знати умертвили его и обесчестили память о нем. После его смерти доброго короля Макбета знали уже только по рассказам его врагов. Гений Шекспира укоренил их злостные наветы в сознании человечества» (*Франс Анатоль.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат, 1959. Т. 6. С. 344. Пер. А.С. Кулишер).

[9] *...убитым братьями и любовником своей жены.* – Краткое изложение сюжета рассказа «Семь жен Синей Бороды на основании подлинных документов».

[10] *Другие рассказы ~ к нравам нашего времени.* – Речь идет о рассказах «История герцогини де Сиконь и г-на де Буленгрена, проспавших сто лет вместе со Спящей Красавицей» и «Рубашка».

[11] *...на первых страницах «Сада Эпикура».* – Имеются в виду следующие рассуждения во вступительном фрагменте книги Франса «Сад Эпикура» (1894): «Теперь с двенадцатью созвездиями и с планетами <...> покончено. Твердый небесный свод разбит. Наш взгляд и наша мысль уходят в неизмеримые бездны неба. За планетами мы обнаруживаем уже не Эмпирей праведников и ангелов, а тысячи миллионов солнц <...>. Среди этой бесконечности миров наше солнце – только пузырек газа, а земля – капля грязи»; «Возможно также, что эти миллионы солнц образуют вместе с миллиардами других, невидимых нами, лишь кровяной или лимфатический шарик в теле какого-нибудь животного, неприметного насекомого, появившегося в мире, огромные размеры которого недоступны нашему представлению, но который в свою очередь, по сравнению с некиим третьим миром, является лишь пылинкой» (*Франс Анатоль.* Собр. соч.: В 8 т. 1958. Т. 3. С. 254, 255. Пер. Д.А. Горбова).

[12] *...о чуде Великого Святого Николая...* – Далее излагается сюжет рассказа «Чудо святого Николая» (1908), входящего в рецензируемый сборник Франса.

[13] *...«Bethsabée»... в январско-мартовском выпуске «Vers et prose»...* – Драматический этюд «Вирсавия» (Vers et prose. T. XVI, déc. 1908 à mars 1909. P. 5–17).

А.В. Лавров

ЛИКИ ТВОРЧЕСТВА

ГОРОСКОП ЧЕРУБИНЫ ДЕ ГАБРИАК

Впервые – Аполлон. 1909. № 2, нояб. Отд. II. С. 1 – 4.

В полупародийной форме «гороскопа» Волошин охарактеризовал образ вымышленной поэтессы Черубины де Габриак, стихотворения которой были опубликованы в том же номере журнала «Аполлон», что и статья Волошина. Эта статья – один из эпизодов нашумевшей в литературных кругах столицы мистификации.

Летом 1909 в Коктебеле у Волошина гостила 22-летняя Елизавета Ивановна Дмитриева (впоследствии вышедшая замуж за Всеволода Николаевича Васильева). Она училась на Бестужевских женских курсах, где изучала испанский язык и литературу, и одновременно преподавала в приготовительном классе одной из петербургских женских гимназий. (Подробнее о ней см.: *Агеева Л.* Неразгаданная Чурубина: Документальное повествование. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2006; *Ланда М.* Миф и судьба // Черубина де Габриак. Исповедь / Сост. В.П. Купченко, М.С. Ланда, И.А. Репина. М.: Аграф, 1998. С. 5–44. В этом же издании перепечатана данная статья – с. 289–295).

Е.И. Дмитриева приехала в Коктебель 30 мая вместе с Н.С. Гумилевым, который ухаживал за ней. 1 сентября Волошин выехал с Дмитриевой из Феодосии в Петербург. Вскоре они отобрали несколько ее стихотворений и послали в редакцию «Аполлона». Стихи были отвергнуты взыскательным редактором, С.К. Маковским. Тогда по совету Волошина Дмитриева решила послать в «Аполлон» другие стихи, на этот раз скрыв свое имя.

О поисках псевдонима и о возникновении образа Черубины де Габриак Волошин рассказал в воспоминаниях, записанных Т.Б. Шанько (см.: *Давыдов З.Д., Купченко В.П.* Максимилиан Волошин. Рассказ о Черубине де Габриак // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1988. М.: Наука, 1989. С. 41–61. Далее при ссылках на эту публикацию указывается в скобках только номер страницы): «Габриак был морской черт, найденный в Коктебеле, на берегу. <...> Он был выточен волнами из корня виноградной лозы и имел одну руку, одну ногу и собачью морду с добродушным выражением лица. Он жил у меня в кабинете, на полке с французскими поэтами. <...> Имя ему было дано в Коктебеле. Мы долго рылись в чертовских святцах (“Демонология” Бодена) и наконец остановились на имени “Габриах”. Это был бес, защищающий от злых духов. Такая роль шла к добродушному выражению лица нашего черта» (С. 43). Летом 1909 Волошин подарил Габриака («которого мы в просторечии звали “Гаврюшкой”» – с. 44) Е.И. Дмитриевой.

Первое письмо в «Аполлон», сопровождавшее стихи никому не ведомой Черубины де Габриак, было написано по-французски на

бумаге с траурным обрезом и запечатано черным сургучом. Стихи Черубины произвели на Маковского и на всю редакцию большое впечатление. Чтобы очаровать и заинтриговать редактора, для такой светской женщины необходим был герб, и гербу были посвящены стихи:

Червленый щит в моем гербе,
И знака нет на светлом поле,
Но вверен он моей судьбе,
Последней — в роде дерзких волей.

Как сообщает Волошин, Маковский написал «ответ на французском языке, чрезвычайно лестный для начинающего поэта, с просьбой порыться в старых тетрадях и прислать все, что она до сих пор писала» (С. 45).

«В тот же вечер, – вспоминал Волошин, – мы с Лилей принялись за работу, и на другой день Маковский получил целую тетрадь стихов.

В стихах Черубины я играл роль режиссера и цензора, подсказывал темы, выражения, давал задания, но писала только Лиля.

Мы сделали Черубину страстной католичкой, так как эта тема еще не была использована в тогдашнем Петербурге» (С. 45).

«Так начинались стихи Черубины.

На другой день Лиля позвонила Маковскому. Он был болен, скучал, ему не хотелось класть трубку, и он, вместо того чтобы кончать разговор, сказал: “Знаете, я умею определять судьбу и характер человека по его почерку. Хотите, я расскажу Вам все, что узнал по Вашему?” И он рассказал, что отец Черубины – француз из Южной Франции, мать – русская, что она воспитывалась в монастыре в Толедо и т. д. Лиле оставалось только изумляться, откуда он все это мог узнать, и таким образом мы получили ряд ценных сведений из биографии Черубины, которых впоследствии и придерживались.

Если в стихах я давал только идеи и принимал как можно меньше участия в выполнении, то переписка Черубины с Маковским лежала исключительно на мне. Papa Mako <Маковский> избрал меня своим наперсником. По вечерам он показывал мне мною же утром написанные письма и восхищался: “Какая изумительная девушка! Я всегда умел играть женским сердцем, но теперь у меня каждый день выбита шпага из рук”.

Он прибегал к моей помощи и говорил: “Вы – мой Сирано”, не подозревая, до какой степени он близок к истине, так как я был Сирано для обеих сторон. <...>

Маковский был очарован Черубиной. “Если бы у меня было 40 тысяч годового дохода, я решился бы за ней ухаживать”. А Лиля в это время жила на одиннадцать с полтиной в месяц, которые получала как преподавательница подготовительного класса.

Мы с Лилей мечтали о католическом семинаристе, который молча бы появлялся, подавал бы письмо на бумаге с траурным обрезом и исчезал. Но выполнить это было невозможно. <...>

Наконец мы с Лилей решили перейти на язык цветов. Со стихами вместо письма стали посылаться цветы. Мы выбирали самое скромное и самое дешевое из того, что можно было достать в цветочных магазинах, веточку какой-нибудь травы, которую употребляли при составлении букетов, но которая, присланная отдельно, приобретала таинственное и глубокое значение. Мы были свободны в выборе, так как никто в редакции не знал языка цветов, включая Маковского, который уверял, что знает его прекрасно» (С. 46).

Когда Маковский выздоровел, он послал Черубине на вымышленный адрес (приятельницы Дмитриевой Лидии Павловны Брюлловой) огромный букет белых роз и орхидей. На другой день Маковскому было послано стихотворение «Цветы»:

Цветы живут в людских сердцах;
Читают тайно в их страницах, —

где между прочим было сказано:

И лик бесстыдных орхидей
Я ненавижу в светских лицах.

К стихотворению было приложено письмо, которое «гласило приблизительно следующее»: «Дорогой Сергей Константинович! Когда я получила Ваш букет, я могла поставить его только в прихожей, так как была чрезвычайно удивлена, что Вы решаетесь задавать мне такие вопросы. Очевидно, Вы совсем не умеете обращаться с нечетными числами и не знаете языка цветов» (С. 47).

Когда в тот же день Волошин пришел к Маковскому, он застал его «в несколько встревоженном состоянии. Даже безукоризненная правильность его пробора была нарушена. Он в волнении вытирал платком темя, как делают в трагических местах французские актеры, и говорил: "Я послал, не посоветовавшись с Вами, цветов Черубине Георгиевне и теперь наказан. Посмотрите, какое она прислала мне письмо! <...> Но право же, я совсем не помню, сколько там было цветов, и не понимаю, в чем моя вина!" <...> Письмо на это и было рассчитано» (С. 47).

Выдумкам не было конца, пересказать их все не представляется возможным. Маковский со своими друзьями из редакции пытался во что бы то ни стало лично встретиться с таинственной Черубиной. «Они произвели опрос всех дач на Каменноостровском. В конце концов Маковский мне сказал: "Знаете, мы нашли Черубину. Она — внучка графини Нирод. Сейчас графиня уехала за границу. <...> Тот старый дворецкий, который, помните, звонил мне по телефону во время болезни Черубины Георгиевны, был здесь, у меня в кабинете. Мы с бароном дали ему 25 рублей, и он все рассказал. У старухи две

внучки. Одна с ней за границей, а вторая – Черубина. Только он назвал ее каким-то другим именем, но сказал, что ее называют еще и по-иному, но он забыл как. А когда мы спросили, не Черубиной ли, он вспомнил, что действительно Черубиной". Лиля, которая всегда боялась призраков, была в ужасе. Ей все казалось, что она должна встретить живую Черубину, которая спросит у нее ответа» (С. 48–49). Этой воображаемой встрече Лили с Черубиной были посвящены два ее стихотворения – «В слепые ночи новолунья...» и «Двойник» (см.: *Черубина де Габриак*. Исповедь. С. 80, 82–83).

Кое-кто, в том числе А.Н. Толстой, В.В. Гофман, М.А. Кузмин, подозревали, что никакой Черубины не существует, что вся эта история – искусная мистификация. 8 нояб. 1909 поэт и беллетрист В.В. Гофман писал из Петербурга А.А. Шемшурину: «Последняя литературная новость – появилась новая поэтесса Черубина де Габриак (она уже числится сотрудницей "Аполлона" – Вы видели?). Кто она такая – неизвестно. Откуда явилась – тоже. Говорят, что она полуфранцуженка-полуиспанка. Но стихи пишет по-русски, сопровождая их, однако, французскими письмами (в "Аполлон"). Говорят еще, что она изумительной красоты, но никому не показывается. Стихами ее теперь здесь все бредят и больше всех Маковский. Волошин – все знает наизусть. Стихи, действительно, увлекательные, пламенные, и мне тоже очень нравятся. Характерная черта их – какой-то исступленный католицизм, смесь греховных и покаянных мотивов (гимны к Игнатию Лойоле, молитвы к Богоматери и т. д.). Во всяком случае, по-русски еще так не писали. Дело, однако, в том, что все это несколько похоже на мистификацию. Во-первых, начинающие поэтессы не пишут так искусно, а во-вторых, где же и кто же, наконец, эта Черубина де Габриак? Говорят, во 2-ом "Аполлоне" будет множество ее стихов и даже ее портрет. Относительно же портрета рассказывают, что Маковский будто бы обратился к Головину с вопросом, может ли он написать портрет одной дамы, о которой он ничего не имеет права узнавать, причем на ее квартиру и обратно он будет отвезен с завязанными глазами. Это будто бы и есть Черубина. Вот какие у нас истории» (Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 267).

Когда общие знакомые, не подозревавшие, что Черубина – Дмитриева, заговаривали с Елизаветой Ивановной о Черубине, она язвительно критиковала ее стихи и не поддавалась никаким случайным возможностям разоблачения. Но тут все яснее становилась необходимость прекратить далеко зашедшую игру и саморазоблачиться.

Е.И. Дмитриеву все более тяготила ее творческая тайна. Однажды в начале ноября она открылась немецкому поэту, впоследствии известному переводчику, приятелю Гумилева Иоганнесу фон Гюнтеру. Об этом он подробно рассказал в интересных и богатых фактическим материалом воспоминаниях «Жизнь под восточным

ветром. Между Петербургом и Мюнхеном» (Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen. München, 1969. S. 284–300). 11 ноября М. Кузмин записал: «Гюнтер <...> выдал, что de Габриак – не более как Дмитриева, и еще разные разоблачения» (*Кузмин М.* Дневник 1908–1915 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 184). Узнав от Дмитриевой, что она по-прежнему любит Гумилева, Гюнтер 16 ноября устроил их встречу у приятельницы Дмитриевой Л.П. Брюлловой. Гумилев явился на свидание с Дмитриевой и неожиданно для всех оскорбил ее (см. сведения за этот день в кн.: Труды и дни. С. 233). Об этом узнал Волошин. 19 ноября в мастерской А.Я. Головина в Мариинском театре, когда Головин встречался с участниками задуманного группового портрета ведущих сотрудников «Аполлона», Волошин дал Гумилеву пощечину.

Дуэль состоялась 22 ноября на Черной речке, неподалеку от места дуэли Пушкина. Секундантами Гумилева были М.А. Кузмин и секретарь редакции «Аполлона», известный шахматист Е.А. Зноско-Боровский; Волошина – А.Н. Толстой и ученик Головина, театральный художник А.К. Шервашидзе. Секунданты выработали самые легкие условия, несмотря на протесты Гумилева.

В очерке «Из дневника», помещенном в газете «Последние Новости» (1921. № 467. 23 окт.), А.Н. Толстой описал эту едва ли не последнюю дуэль в русской литературе: «...мы оставили на дороге автомобили и пошли на голое поле, где были свалки, занесенные снегом. Противники стояли поодаль». Распорядитель дуэли Толстой стал отсчитывать шаги. Гумилев просил ему передать, что он шагает слишком широко. «Гумилеву я понес пистолет первому, – вспоминал Толстой. – Он стоял на кочке, длинным черным силуэтом, различимый во мгле рассвета. На нем был цилиндр и сюртук. Шубу он сбросил на снег. Подбегая к нему, я провалился по пояс в яму с талой водой. Он спокойно выждал, пока я выберусь, – взял пистолет, и тогда только я заметил, что он не отрываясь с ледяной ненавистью глядит на Волошина, стоящего, расставив ноги, без шапки». Толстой передал второй пистолет Волошину и в последний раз предложил мириться. «Я приехал драться, а не мириться», – отвечал Гумилев. Он выстрелил и промахнулся. У Волошина случилась осечка. Гумилев требовал второго и третьего выстрела. Секунданты ему отказали, и дуэль обошлась без кровопролития. Ср. запись Кузмина за 22 нояб. 1909 (*Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 188–189).

На другой день в газетах появились краткие сообщения о «поединке декадентов», который дал богатую пищу для репортеров (см.: Труды и дни. С. 235). Окружной суд приговорил дуэлянтов к домашнему аресту: Гумилева на семь дней, Волошина – на один день. Наиболее подробное изложение этой истории – в кн.: *Кобринский А.* Дуэльные истории Серебряного века: Поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб.: Вита Нова, 2007. С. 63–151.

Эта дуэль и скоропостижная смерть И.Ф. Анненского 30 ноября резко изменили эмоциональную атмосферу в кругах «Аполлона». Черубина как бы отошла на второй план. Однако Волошин и Дмитриева не успели саморазоблачиться. Их предупредил М.А. Кузмин (ср. его запись от 17 ноября: «Мако лежал в постели. <...> Оказывается, или представляется, что все давно знал, рассказывал, читал письма, желая сам провести обманщиков» // *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 186). О встрече и объяснении с «разоблаченной» Дмитриевой С.К. Маковский подробно рассказал в очерке «Черубина де Габриак» в своей книге «Портреты современников» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. С. 335–358; см. также: *Маковский С.* Портреты современников / Сост., подгот. текста и коммент. Е.Г. Домогацкой, Ю.Н. Симоненко. М.: Аграф, 2000. С. 210–225).

Е.И. Дмитриева продолжала писать стихи, но когда Маковский поместил их в «Аполлоне» (1910. № 10) рядом со стихами уже разоблаченной Черубины, стихи Дмитриевой от этого соседства явно проиграли. Она нашла себя в образе Черубины, и эта вымышленная жизненная позиция давала ей больше материала для создания ярких, неповторимых стихотворений.

В годы Гражданской войны Е.И. Дмитриева оказалась в Екатеринодаре. Здесь она дружила с С.Я. Маршаком и писала вместе с ним пьесы для детского театра. В 1922 Дмитриева возвратилась в Петроград, где жила до 1927, затем была арестована и приговорена к ссылке, которую отбывала в Екатеринбурге и в Ташкенте, где умерла от рака 5 декабря 1928 (см. хронику ее жизни и творчества, составленную В.П. Купченко, в кн.: *Черубина де Габриак.* Исповедь. С. 318–335).

Марина Цветаева в воспоминаниях о Волошине «Живое о живом» проникла в самую суть психологии мистификационного творчества Волошина: «...Черубина в жизни Макса была не случаем, а событием, то есть он сам на ней долго, навсегда остановился. <...> Макс в жизни женщин и поэтов был providentiel (провидцем – *фр.*), когда же это, как в случае Черубины, Аделаиды Герцык и моем, сливалось, когда женщина оказывалась поэтом, или, что вернее, поэт – женщиной, его дружбе, бережности, терпению, вниманию, поклонению и сотворчеству не было конца» (*Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 4. С. 173).

[1] *...в портике Аполлона.* – Намек на редакцию журнала «Аполлон».

[2] *«Толеданский девиз»* – воспринят через стихотворение К.Д. Бальмонта «Sin miedo» из его книги «Будем как солнце» (1903).

[3] *...веточка вереска, посвященного Сатурну ♄ «Венерины слезки».* – Эти образы неоднократно упоминались в стихах Черубины и связаны с темой рока.

[4] *На записке с черным обрезом...* – Намек на первое с черным обрезом письмо Черубины к С.К. Маковскому.

[5] *Née 1877.* – Е.И. Дмитриева родилась 31 марта 1887. 1877 – год рождения самого Волошина.

[6] *...мертвенно-бледный Сатурн ∾ Венера...* – Эти две планеты были уже названы в связи с астрологическим значением вереска и «венериных слезок».

[7] *«Линия Сатурна глубока ∾ заткала мглой и заревом тоска...»* – Фрагменты из стихотворения Черубины «Золотая ветвь» (Аполлон. 1909. № 2. Отд. III. С. 3–4).

[8] *Другая девушка ∾ всякая надежда.* – Слова Сары из 4-й части драмы Вилье де Лиль-Адана «Аксель» (см.: Т. 4 наст. изд. С. 214).

[9] *«Vae victis!»* – Этот девиз был, по словам Волошина, на печати Черубины, которой запечатано первое письмо к Маковскому.

[10] *...на перстне Барбэ д'Оревильи.* – См. статью «Барбэ д'Оревильи» (Т. 3 наст. изд. С. 44).

[11] *«Я как миндаль смертельна и горька ∾ обманчивей и горче».* – Цитата из стихотворения Черубины «Лишь раз один, как папоротник, я...» (Аполлон. 1909. № 2. Отд. III. С. 9), положенного впоследствии на музыку Георгием Гартевельдом.

[12] *Ни блеск венца, ни пурпур трона ∾ Ненужный перстень Соломона.* – Неточная цитата из стихотворения Черубины «Замкнули дверь в мою обитель...» (Там же. С. 8).

[13] *«И черный Ангел ∾ с пылающим мечом».* – Из стихотворения Черубины «Замкнули дверь в мою обитель...» (Там же).

[14] *...«Ты, обагрявший кровью меч ∾ в дверях пещеры Вифлеема»...* – Цитата из стихотворения Черубины «Св. Игнатию» (Там же. С. 5).

[15] *...«цветок небесных серафимов» ∾ св. Терезы...* – Из стихотворения «Св. Игнатию» (Там же. С. 6). Св. Тереза – испанская писательница, монахиня; автор произведений, исполненных религиозно-мистического пафоса.

[16] *...«...И Богоматери мечта»...* – Из стихотворения «Св. Игнатию».

[17] *«Для Господа нашего ∾ не хватало характера».* – См. статью «Барбэ д'Оревильи» (Т. 3 наст. изд. С. 57).

[18] *Эти руки, как гибкие грозди ∾ Чуть заметные знаки на них.* – Неточная цитата из стихотворения Черубины «Твои руки» («Эти руки со мной неотступно...») (Аполлон. 1909. № 2. Отд. III. С. 7).

[19] *Во мне живет мечта чужая ∾ Ее греха последний дар.* – Это стихотворение Черубины впервые опубликовано по рукописи в настоящей статье Волошина.

[20] *...сравнивает себя с огненным цветком папоротника...* – Имеется в виду стихотворение Черубины «Лишь раз один, как папоротник, я...» (Аполлон. 1909. № 2. Отд. III. С. 9).

[21]*...о белизне небесного цветка...* – Цитата из стихотворения Черубины «Золотая ветвь» (Там же. С. 3).

[22] *...«путь безумья всех надежд...» ∾ выросла акация.* – Обыгрывается стихотворение Черубины «Наш герб» («Червленый щит в моем гербе...» – Там же. С. 5). Вымышленный герб Черубины свидетельствует о хорошем знании Волошиным и Дмитриевой основ геральдики.

[23] *«...так тонко имя Черубины?»* – Волошин неточно цитирует последнюю строфу стихотворения Черубины «С моею царственной мечтой...»:

И я умру в степях чужбины,
Не разомкну заклятый круг.
К чему так нежны кисти рук,
Так тонко имя Черубины?

[24] *Утром меркнет говор бальный ∾ Мой наряд.* – Стихотворение Черубины, впервые напечатанное в настоящей статье.

[25] *Темно-лиловые фиалки ∾ Гублю ненужные цветы.* – Стихотворение Черубины, впервые напечатанное в настоящей статье.

[26] *Даже Ронсара сонеты ∾ Отняли даже шута...* – Последние две строфы из стихотворения Черубины «Я – в истомляющей ссылке...»; впервые напечатаны в настоящей статье.

[27] *Флейты и кимвалы ∾ К чему?* – Из стихотворения Черубины «Флейты и кимвалы»; впервые опубликовано в настоящей статье.

В.А. Мануйлов

И.Ф. АННЕНСКИЙ – ЛИРИК

Впервые – Аполлон. 1910. № 4, янв. Отд. II. С. 11–16. Печатается по тексту этого издания с раскрытием сокращенных написаний имени и отчества Анненского («Ин. Фед.», «Ин. Федор.»).

Иннокентий Федорович Анненский – крупнейший поэт, драматург, критик, переводчик Еврипида и новейшей французской поэзии, филолог, педагог – ко времени публикации статьи еще не был оценен современниками по достоинству. Волошин познакомился с Анненским в первых числах марта 1909 и регулярно встречался с ним в последующие месяцы, вплоть до скоропостижной кончины Анненского, последовавшей 30 ноября. Встречи поэтов, наиболее частые в сентябре – ноябре 1909, были связаны с подготовкой и выпуском в свет первых номеров литературно-художественного журнала «Аполлон», но, помимо общих литературных дел и интересов текущего дня, Волошина и Анненского особенно сближала любовь к античной культуре и к творчеству новейших французских поэтов, наследниками которых в деле обновления поэтического слова они оба себя считали. «Мне радостно, что теперь, после десятилетия в

Париже, возвращаясь окончательно в Россию, я встретил Вас, потому что увидел в Вас (а это так редко!) человека, с которым можно не только говорить, а у которого можно учиться», – писал Волошин Анненскому 5 марта, на следующий день после их первой встречи (РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 307). В статье «О современном лиризме» Анненский анализировал стихотворение «Лиловые лучи» и на его примере пытался показать характерные черты поэтического облика Волошина – «нашего молодого и восторженного эстетика» (Аполлон. 1909. № 2, нояб. Отд. I. С. 9–10).

Статья «И.Ф. Анненский – лирик» была написана Волошиным в декабре 1909 по заказу редакции «Аполлона» и помещена в подборке статей памяти Анненского наряду со статьями Ф.Ф. Зелинского, Г.И. Чулкова и Вяч. Иванова. При работе над ней Волошин пользовался рукописью еще не вышедшей в свет книги стихов Анненского «Кипарисовый ларец» (1910). «Я очень прошу Вас дать мне на несколько дней “Кипарис<овый> ларец”, – писал он сыну покойного поэта В.И. Анненскому-Кривичу, – т<ак> к<ак> иначе я не смогу написать той статьи, что обещал для январского № “Аполлона”. Что касается “трагедий”, то в этой статье я не думаю касаться, т<ак> к<ак> думаю написать отдельно. Они мне необходимы – но на срок более продолжительный. Мне точно так же был бы необходим “Эврипид”. Но это не спешно, хотя бы очень хотелось иметь все вместе, но с возможностью держать долго. Стихи же мне надо на 2–3 дня. Я сделаю выписки» (РГАЛИ, ф. 5, оп. 1, ед. хр. 66). Своего намерения написать впоследствии также о трагедиях Анненского и о его переводах Еврипида Волошин не реализовал.

Подробнее о взаимоотношениях Волошина и Анненского см. в записи устного рассказа Волошина об Анненском, сделанной Л.В. Горнунгом и Д.С. Усовым (1924), и в комментариях к ней (*Лавров А.В., Тименчик Р.Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. Л.: Наука, 1983. С. 69–71, 123–126). См. также: *Анненский И.Ф.* Письма к М.А. Волошину / Публ. А.В. Лаврова и В.П. Купченко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л.: Наука, 1978. С. 242–252.

Публикация статьи вызвала насмешливый отклик А.А. Измайлова. Приведя строки, в которых Волошин фиксировал свои впечатления от внешнего облика Анненского («У него *не было смиренной спины* библиотечного работника... *Голова, вставленная между двумя,* подпиравшими щеки, старомодными *воротничками*, перетянутыми широким черным пластроном, *не двигалась* и не поворачивалась. *Нос стоял* тоже как-то особенно прямо. Чтобы обернуться, И.Ф. поворачивался всем туловищем»), критик добавлял: «Не с Иннокентия ли Анненского писал Гофман героя своей новеллы о механическом человеке-кукле (подразумевается повесть «Песочный человек». –

Ред.) и Эдгар По – генерала из своего известного рассказа “Человек, которого изрубили на куски”? Как вы вспомните, это был человек, у которого было все складное и привинченное, – и руки, и ноги, и парик на скальпированном лице, и зубы от первоклассного мастера, и глаза от первого стекольщика» (*Измайлов А.* Из записной книжки критика // Русское Слово. 1910. № 43. 23 февр. С. 2).

[1] *...оказались правдой и для Иннокентия Федоровича Анненского.* – Ср. рассказ Волошина об Анненском: «Когда я вспоминаю теперь его фигуру – у меня всегда возникает чувство какой-то обиды; вспоминаются слова Бальзака: “La gloire c’est le soleil des morts, nous mourrons tous inconnus” <“Слава – солнце мертвых, все мы умираем неизвестными”>» (Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. С. 69). Эти слова, по всей вероятности, воспроизводят в сильно измененном виде фразу из романа Бальзака «Поиски Абсолюта» («La recherche de l’Absolu», 1834): «La gloire est le soleil des morts; de ton vivant, tu seras malheureux comme tout ce qui fut grand, et tu ruineras tes enfants». В переводе Б.А. Грифцова: «Слава – солнце мертвых; при жизни ты будешь несчастен, как все великие люди, и разоришь детей» (*Бальзак Оноре де.* Неведомый шедевр; Поиски Абсолюта. М.: Наука, 1966. С. 114).

[2] *...книгу со статьей о ритмах Бальмонта.* – «Книга отражений» И.Ф. Анненского, включавшая статью «Бальмонт – лирик» (СПб., 1906. С. 169–213). Брюсов поместил в журнале «Весы» (Волошин ошибается, говоря, что «Книга отражений» увидела свет до возникновения журнала) рецензию К.И. Чуковского на эту книгу – «Об эстетическом нигилизме» (Весы. 1906. № 3/4. С. 79–81).

[3] *...псевдоним хитроумного Улисса...* – Никто – имя, которым Одиссей назвался циклопу Полифему (Одиссея, IX, 364–367).

[4] *...сопоставлен с Иваном Рукавишниковым.* – В рецензии В.Я. Брюсова объединены издания: Иван Рукавишников. Книга третья. Стихотворения. СПб., 1904; Ник. Т-о <И.Ф. Анненский>. Тихие песни. С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые». СПб., 1904 (Весы. 1904. № 4. С. 62–63. Подпись: Аврелий).

[5] *...на эту же тему написана трагедия И. Анненским.* – Трагедии И.Ф. Анненского «Лаодамия» (1902), опубликованная в сборнике «Северная речь» (СПб., 1906. С. 137–208), и Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел» (1906) представляют собой обработку античного мифа о Протесилае и Лаодамии. 22 декабря 1906 Сологуб писал Анненскому: «Раньше, чем я узнал, что Вы написали трагедию о Лаодамии, я взялся за ту же тему. С моей стороны это было большою смелостью, потому что я никогда не занимался изучением античной древности. <...> Когда я прочел Вашу превосходную трагедию, было уже поздно бросать мою работу: первые 2 листа были написаны совсем, а осталь-

ные – вчерне. Теперь я беру на себя смелость послать Вам рукопись трагедии, которую я назвал “Дар мудрых пчел”. Буду очень рад, если Вы пожелаете хотя бегло просмотреть эту пьесу, и буду очень польщен, если Вы когда-нибудь, при случае, скажете или напишете мне что-нибудь о моей работе» (РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 365). Ср. с. 642 наст. тома.

[6] *...том Эврипида ⁓ со статьями И. Анненского...* – Театр Еврипида. Полный стихотворный перевод с греческого всех пьес и отрывков, дошедших до нас под этим именем. В трех томах, с двумя введениями, статьями об отдельных пьесах <...> И.Ф. Анненского. СПб., 1906. Т. 1. Тома 2 и 3 «Театра Еврипида» вышли после смерти Анненского (1917, 1921).

[7] *...одно и то же лицо?* – Множество «ликов», которые объединял в себе Анненский, Волошин отметил в письме к нему от 7 или 8 марта 1909 – несколько дней спустя после знакомства: «Вы существовали для меня до самого последнего времени не как один, а как много писателей. Я знал переводчика Эврипида, но вовсе не соединял его с тем, кто писал о ритмах Бальмонта и Брюсова. Я помнил, как однажды Алекс<андра> Вас<ильевна> Гольштейн (Вебер), говоря о Михайловском, прибавила: “Михайловский образованный человек? Все, что он знал о литературе, он знал из разговоров И.Ф. Анненского”. И конечно, этого И.Ф. Ан<ненского> я не мог соединить с И. Анненским, “молодым” поэтом, которого Гриф со “строгим выбором” печатал в “Перевале”. И только теперь, в мой последний приезд из Парижа, все эти отрывочные впечатления начали соединяться, и, наконец, три дня тому назад, они слились окончательно в конкретную личность и в цельный характер, к которому я не мог не почувствовать глубочайшего уважения и удивления» (РГАЛИ, ф. 6, оп. 1, ед. хр. 307). Ср. слова Волошина об Анненском в записи Л.В. Горнунга и Д.С. Усова: «В моем сознании соединилось много “Анненских”, которых я раньше не соединял в одном лице. Тут был и участник странного журнала “Белый камень” (редактировавшегося Анатолием Бурнакиным) и других журналов того времени. <...> Все соединялось в этом чопорном человеке, в котором чувствовался чиновник Министерства народного просвещения. До чего было в нем все раздергано на разные лоскуты» (Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. С. 70).

[8] *...ему было на самом деле около пятидесяти.* – Излагаемые Волошиным впечатления от первого визита к Анненскому (4 марта 1909) дополняются его рассказом о том, как Анненский в первый раз при нем читал стихи: «Выслушав нашу просьбу – прочесть стихи, Иннокентий Федорович прежде всего обратился к Валентину Иннокентиевичу <В. И. Анненский-Кривич – поэт, сын Анненского> и велел ему принести кипарисовый ларец. “Кипарисовый ларец”, как теперь все знают, действительно существует – это шкатулка, в которой Анненский хранил свои рукописи. Иннокентий Федорович

достал большие листы бумаги, на которых были написаны его стихи. Затем он торжественно, очень чопорно поднялся с места (стихи он всегда читал стоя). При такой позе надо было бы читать скандируя и нараспев. Но манера чтения стихов оказалась неожиданно жизненной и реалистической. Иннокентий Федорович не пел стихи и не скандировал их. Он читал их очень логично, делая логические остановки даже иногда посередине строки, но делал иногда и неожиданные ударения (например, как-то по-особенному тянул союз "и"). Голос у Иннокентия Федоровича был густой и не очень гибкий, но громкий и всегда торжественный. При чтении сохранялась полная неподвижность шеи и всего стана. Чтение Иннокентия Федоровича приближалось к типу актерского чтения. Манера чтения была старинная и очень субъективная (говорил Иннокентий Федорович всегда как бы от своего имени); вместе с тем его чтение воспринималось в порядке *игры*, но не в порядке отрешенного чтения, как у Блока. Чтение сохраняло бытовой характер; Иннокентий Федорович, например, всегда звукоподражал там, где это было нужно (крики торговцев в стихотворении "Шарики детские"). Окончив стихотворение, Иннокентий Федорович всякий раз выпускал листы из рук на воздух (не ронял, а именно выпускал), и они падали на пол у его ног, образуя целую кучу» (Там же).

[9] *«Да, Вы будете один* ∾ *слово б у д н и ч н о е».* – Контаминация цитат из писем Анненского к Волошину от 6 марта и 13 авг. 1909. Полный текст писем см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. С. 247–250.

[10] *Я завожусь* ∾ *Теперь не «я», он был бы «Бог»...* – Цитаты из сонета «Человек» («Я завожусь на тридцать лет...»). Последние две строки в основном варианте: «Но был бы мой свободный дух – // Теперь не дух, я был бы Бог...» (*Анненский Иннокентий.* Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1959. С. 146. Б-ка поэта. Большая серия). Все приводимые Волошиным цитаты – из стихотворений, включенных в «Кипарисовый ларец».

[11] *Когда перелистываешь страницы «Кипарисового ларца»...* – Во время работы над статьей (в дек. 1909) Волошин пользовался рукописью подготовленной к печати книги; «Кипарисовый ларец» вышел в свет 6 апр. 1910.

[12] *Лишь шарманку старую* ∾ *Оттого, что петь нельзя, не мучась...* – Неточная цитата из стихотворения «Старая шарманка» («Небо нас совсем свело с ума...») (*Анненский Иннокентий.* Стихотворения и трагедии. С. 102–103).

[13] *Там все, что прожито* ∾ *уныλость и забвенье.* – Из стихотворения «Тоска мимолетности» («Бесследно канул день. Желтея, на балкон...») (Там же. С. 98).

[14] *...Пока с разбитым фонарем* ∾ *В подушках красных колыханье...* – Неточные цитаты из стихотворения «Зимний поезд» («Снегов немую черноту...») (Там же. С. 130).

[15] *Ночь не тает* ∾ *На скользоте топора...* – Из стихотворения «То и Это» (Там же. С. 113–114).

[16] *...В темном зное* ∾ *В полосатые тики.* – Неточные цитаты из стихотворения «Тоска вокзала» («О, канун вечных будней...») (Там же. С. 128).

[17] *Мне тоскливо* ∾ *Оступается о крышу.* – Из стихотворения «Октябрьский миф» (Там же. С. 122).

[18] *Разве тем я виноват* ∾ *Пышный розан намалеван?* – Неточная цитата из стихотворения «Тоска маятника» («Неразгаданным надрывом...») (Там же. С. 135).

[19] *...слова о «тоске осужденных планет»...* – Эти слова восходят к последней строфе рукописной редакции стихотворения «Дальние руки»; строфа впервые опубликована в кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. С. 125. Среди выписок из рукописей «Кипарисового ларца» и набросков, сделанных Волошиным для статьи об Анненском, зафиксировано: «В тоске осужденных планет...» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 256, л. 3).

[20] *Ты опять со мной* ∾ *Желтых туч томителен развод.* – Неточная цитата из стихотворения «Ты опять со мной» (*Анненский Иннокентий.* Стихотворения и трагедии. С. 103–104).

[21] *Уплывала Вербная Неделя* ∾ *И от Лазарей, забытых в черной яме.* – Неточная цитата из стихотворения «Вербная неделя» («В желтый сумрак мертвого апреля...») (Там же. С. 103).

[22] *Бесследно канул день* ∾ *Уже не зрячие тоскливо-белы стены.* – Неточная цитата из стихотворения «Тоска мимолетности» (Там же. С. 98).

[23] *Все еще он* ∾ *В одуряющую ночь!* – Неточная цитата из стихотворения «Умирание» («Слава Богу, снова тень!..») (Там же. С. 142).

[24] *...следовавшему за гробом в самом конце процессии...* – Похороны Анненского состоялись 4 дек. 1909 на Царскосельском казанском кладбище. «За гробом следовали <...> члены редакции художественного журнала “Аполлон” – С.К. Маковский, М.А. Волошин, М. Кузмин, Е.А. Зноско-Боровский, гр. А.Н. Толстой, С. Ауслендер и др.» (Речь. 1909. № 334. 5 дек.). Ср. дневниковую запись М.А. Кузмина от 4 декабря: «На вокзале бродил Бородаев<ский>, потом прибыли Сережа <С.А. Ауслендер>, Женя <Е.А. Зноско-Боровский> и Дымов; депутация от гимназий. Проехали к церкви, куда только что прибыл гроб. Разъяснело. Стояли в коридоре, было похоже на Пасху. Мако <С.К. Маковский> предложил съездить позавтракать на вокзал. Было некстати весело и шутливо, но граф <А.Н. Толстой> так приставал ко мне и Жене, что было даже неловко. До кладбища долго шли пешком среди какой-то гимназии, Макс же затесался в женскую. На поле ясно и ветрено. Возвращ<ались> все вместе» (*Кузмин М.* Дневник 1908–1915 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб.. Изд-во Ивана Лимбаха,

2005. С. 192). Из ближайшего круга «Аполлона» на похоронах отсутствовали Вяч. Иванов, который был болен, и Н. Гумилев, находившийся тогда на пути в Африку.

А.В. Лавров

ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА В РЕДАКЦИИ «АПОЛЛОНА»

Впервые – Аполлон. 1909. № 2, нояб. Отд. II. С. 13.

Журнал «Аполлон» (редактор – С.К. Маковский) был начат изданием в Петербурге с октября 1909. До середины 1912 редакция размещалась по адресу: наб. Мойки, д. 24. Выставка работ архитектора Г.К. Лукомского (акварели, рисунки и гуаши на архитектурные темы) была открыта одновременно с выходом в свет (24 октября) первого номера журнала.

В статье «“Выставка Петрова-Водкина” (вторая выставка, устроенная в редакции “Аполлона” в ноябре 1909)» А.Н. Бенуа писал об этом начинании (Речь. 1909. № 318. 19 нояб.): «Редакция “Аполлона” привела в исполнение то, что было давнишней мечтой русского художественного общества: она предоставила свое помещение под небольшие выставки, посвященные творениям отдельных художников. Цель этих выставок – установить более близкое общение между любителями и художниками. Выставки эти дают возможность ярко освещать личности художников, сосредоточивать внимание на определенном и одном, каждый раз, миропонимании – вне суматохи, вне базарочности больших выставок <...>». Но первый выставочный опыт «Аполлона» – работы Лукомского («ряд путевых набросков, сделанных им во время поездок по Европе и по России») – Бенуа нашел не вполне удачным: «...выставка эта была не тем началом, с которого надо было открыть залы “Аполлона” под сепаратные выставки <...>. Г. Лукомский – ценное приобретение русского художественного мира. <...> Это неутолимый энтузиаст красоты, неутолимый dilettante, который и в своих рефератах, и в статьях, и в рисунках постоянно напоминает о хороших примерах, взывает к хорошим принципам. Но г. Лукомский (покамест еще) не творец, и архитектурно-графические его работы не требуют прав на самостоятельное существование <...> *своих* новых тайн его произведения не содержат и не имеют обнаружить» (*Бенуа А.Н.* Художественные письма 1908–1917. Газета «Речь». Петербург. Т. I. 1908–1910. СПб.: Сад Искусств, 2006. С. 282–284).

А.Л.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. <II>

Впервые – Аполлон. 1909. № 3, дек. Отд. II. С. 7–11.

[1] «*Vers et Prose*» («Стихи и проза») – журнал, выходивший в Париже с марта 1905 по март 1914 (всего – 36 томов).

[2] *...три между ними ∾ первоклассны.* – Переводы эти увидели свет соответственно в 1900 («Гамлет»), 1902 («Макбет») и 1859–1865.

[3] *...живет последние годы.* – В этом замке, а точнее в оставленном монахами бенедиктинском монастыре в Верхней Нормандии, Метерлинк прожил с 1901 по 1914. *Sainte-Wandrille* – местный религиозный праздник.

[4] «*Le Matin*» – парижская газета (основана в 1883).

[5] *...Тэо, дядюшки Бева, певца Ролла...* – Имеются в виду Теофиль Готье, Шарль-Огюстен Сент-Бёв и Альфред де Мюссе – автор поэмы «Ролла» (1833).

[6] «*...великих умов, которых мы чтим*». – Коллекция Ш. Спельберка де Лованжуля поныне находится в Шантийи, недалеко от Парижа, и широко используется историками французской литературы XIX в.

[7] «*...Общество много бы выиграло ∾ справедливость всегда плоха*». – Цитата из «Mercure de France» (1909. Т. 82. № 299. 1 déc. P. 475–476).

[8] *...процессы против «Fleurs du Mal» и «Madame Bovary».* – Речь идет о нашумевших «литературных процессах» 1857 – в связи с опубликованием романа Г. Флобера «Госпожа Бовари» и поэтического сборника Ш. Бодлера «Цветы Зла». Суд над Флобером, а также владельцем и редактором «Revue de Paris», где появился его роман, и типографом, у которого печатался журнал, окончился оправданием обвиняемых; Бодлера суд приговорил к штрафу и, кроме того, потребовал изъятия из книги шести стихотворений.

П.Р. Заборов

ГР. АЛ. НИК. ТОЛСТОЙ. «СОРОЧЬИ СКАЗКИ»

Впервые – Аполлон. 1909. № 3, дек. Отд. II. С. 23–24.

Рецензия на книгу А.Н. Толстого «Сорочьи сказки» (СПб.: Общественная польза, 1910), вышедшую в свет в ноябре 1909.

Об отношениях Волошина с А.Н. Толстым, ставшим ко времени написания рецензии его близким другом, см. в коммент. к статье «Поэты русского склада» (С. 763–764 наст. тома).

Появление «Сорочьих сказок» – первой прозаической книги А.Н. Толстого – приветствовали и другие рецензенты: «“Сорочьи сказки” в целом отличаются необыкновенной яркостью красок, это произведение истинного художника. <...> Столько одушевленных, радужных, оригинальных образов, столько простоты, наивности и особой детской прелести. Их нельзя пересказать, они примитивны по характеру сюжета, и в то же время увлекательны, много искреннего юмора, забавных приключений, смелой и яркой фантазии. По форме крайне оригинальны: простой легкий язык, короткие простые предложения, много простонародных оборотов» (Новости Детской

Литературы. 1911. № 1, 15 сент. С. 24. Без подписи). Е.А. Колтоновская, отмечая достоинства повествовательной палитры молодого автора («Рисунок у гр. А. Толстого оригинален и тонок, краски сочны, рассказ сразу подкупает простотой и свежестью»), признавала, что «эти привлекательные черты проглядывали уже в первой из его книг – в живых и изящных "Сорочьих сказках", блещущих наблюдательностью и веселым юмором» (Вестник Европы. 1911. № 1. С. 352–353).

[1] *...сказки Сологуба, сказки Ремизова...* – «Книга сказок» (М.: Гриф, 1905) и «Политические сказочки» (СПб.: Шиповник, 1906) Ф. Сологуба и «Посолонь» (М.: Изд. журнала «Золотое Руно», 1907) А. Ремизова. Сборнику Ремизова Волошин посвятил специальную статью (см. с. 53–63 наст. тома).

А. Л.

ПРОПОВЕДЬ НОВОЙ ЕСТЕСТВЕННОСТИ

(О романе А. Каменского «Люди»)

Впервые – Аполлон. 1909. № 3, дек. Отд. III. С. 42–45.

Роман А.П. Каменского «Люди» был опубликован в журнале «Образование» (1908. № 7–9/10), затем выпущен в свет отдельным изданием (СПб.: Прогресс, 1910).

Констатируя отсутствие в романе «Люди» художественных достоинств, Волошин высказывается в унисон с другими критиками, единогласно расценивавшими роман Каменского как художественную неудачу. «В этом произведении нет ни широкого жизненного фона, ни глубокого идейного захвата, – писал С. Адрианов. – Перед читателем – пять-шесть фигур, сцепленных убогой, насквозь выдуманной, нелепой интригой» (Вестник Европы. 1910. № 1. С. 385). «Когда я прочитал этот первый роман Каменского, мне стало стыдно за автора и стало жаль его, – вторил Адрианову Вл. Кранихфельд. – <...> В творчестве Каменского роман "Люди" – несомненнейший шаг назад, и очень большой шаг <...> роман вышел грубо-тенденциозным, а тенденция его – неумной и даже не смешной, а жалкой» (Современный Мир. 1910. № 1. Отд. II. С. 123. Подпись: Вл. Кр.). «Трудно представить себе вещь, более грубую в эстетическом отношении, более олеографическую, суздальскую в художественном, – заключал другой критик. – <...> Такого падения писателя, претендующего на имя если не большого, то все же способного художника, еще не приходилось наблюдать» (*Гудаш.* Апофеоз оголения («Люди». Изд-во «Прогресс») // Всеобщий Ежемесячник. 1910. № 2. С. 158). «...Сделано талантливо», – замечал, однако, А.Г. Горнфельд, тут же добавляя: «но развязно до ужаса и до ужаса не умно» (Русское

Богатство. 1909. № 12. Отд. II. С. 101. Без подписи). Один критик признавал, что роман Каменского «читается легко, с интересом, сюжет его не избитый, в нем есть оригинальные страницы, написан он красиво», однако герой его – «уродливая карикатура», общее же заключение: «Роман слаб, безусловно слаб <...>» (*Фелицын С.* Комнатный Заратустра // Вестник Литературы. 1910. № 1. С. 18). См. также обзор критических откликов на роман в статье А.М. Грачевой «Игра в Заратустру, или Литературная карьера Анатолия Каменского» в кн.: *Каменский А.П.* Мой гарем / Изд. подгот. А.М. Грачева. М.: Ладомир, 1999. С. 16–17.

[1] *...«viri a diis recentes».* – Цитата из Сенеки (Нравственные письма к Луцилию, XC, 44): «Это люди, только что вышедшие из рук богов» (*лат.*). Монтень приводит ее в гл. XXXI («О каннибалах») книги 1-й «Опытов». См.: *Монтень Мишель.* Опыты: В 3 кн. М.: Наука, 1979. Кн. 1 и 2. С. 192 («Литературные памятники»).

[2] *Робинзонов Пятница, трагическая идиллия Бернардена де Сен-Пьера...* – Дикарь Пятница, ставший слугой Робинзона Крузо («Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо», 1719, Даниэля Дефо) сопоставляется здесь с сентиментальными героями романа Ж. А. Бернардена де Сен-Пьера «Поль и Виржиния» (1787), действие которого разворачивается на тропическом острове Иль-де-Франс (ныне – остров Маврикий) в Индийском океане.

[3] *...14 июля и 2 сентября ∾ третьего и четвертого сентября он... становится... зверем.* – 14 июля 1789 – народное восстание в Париже и взятие Бастилии, начало Великой французской революции. 2 сентября 1792 – народные выступления в Париже, вызванные официальным оповещением об обширном роялистском заговоре; 3 и 4 сентября они переросли в массовые бессудные расправы над содержавшимися в тюрьмах дворянами, священниками, гвардейцами и др; было убито более тысячи человек.

[4] *Арцыбашев создал Санина.* – Герой одноименного романа (1907) М.П. Арцыбашева, проповедовавший половую раскрепощенность и свободу проявления всех естественных человеческих чувств. Появление «Санина» вызвало исключительно широкий резонанс в критике и читательской среде. См.: *Данилин Я.* «Санин» в свете русской критики. М.: Заря, 1908.

[5] *...приходить в чужие квартиры.* – Имеется в виду рассказ А. Каменского «Белая ночь». Герой его, художник Ключарев, провозглашает: «Все ждут пророка! Ждут, что придет кто-то новый и смелый, и разрушит преграды, и скажет, что нет чужих людей, чужих квартир, нет знакомых и незнакомых, а есть только ничем не преграждаемая свобода влечения одного к другому. И вспыхнет великая, бескровная революция отношений между чужими. <...> В один год переустроится мир. <...> Будут догонять друг друга на извозчиках, искать по

темным переулкам, звонить в чужие квартиры, неожиданно вскакивать в отходящие поезда. И завяжутся новые, необыкновенные, таинственные связи. <...>» (Современный Мир. 1906. № 2, нояб. Отд. I. С. 198). Попытка воплотить в жизнь эти предначертания (приход в случайно выбранную квартиру) приводит к нелепым и конфузным ситуациям.

[6] *...образование общества «Одиноких»...* – Имеется в виду организованное в Петербурге весной 1908 «содружество одиноких», инициаторами которого были Мария Либерсон и А.С. Андреев. Интерес к этому начинанию проявляли А. Блок, Конст. Эрберг (К.А. Сюннерберг), Г.И. Чулков (подробнее см.: *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Символисты вблизи: Статьи и публикации. СПб.: Скифия, 2004. С. 250–253; *Лавров А.В.* Этюды о Блоке. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. С. 64–67). Эрберг вспоминает: «Мы были с Максимилианом Волошиным на одном из первых собраний этого действительно неопределенного по своим целям общества. В небольщой комнате собралось человек десять не очень-то говорливых "одиноких", от которых можно было услышать только лаконичные реплики, когда говорил Волошин. А говорил он против общества, борющегося с одиночеством. "Я хочу быть одиноким, но тщетно: это мне не удается". Ясно, что такое заявление не могло сдвинуть общество вперед» (*Гречишкин С.С., Лавров А. В.* Символисты вблизи. С. 252).

[7] *«Главное – искренность ∾ не может быть счастья на земле»...* – Цитата из гл. 2 романа «Люди» – фрагмент внутреннего монолога главного героя Виноградова. См.: *Каменский А.П.* Мой гарем. С. 29.

[8] *«Трудно было понять ∾ остаток закуски»...* – Неточная и сокращенная цитата из гл. 3 романа «Люди» (Там же. С. 36).

[9] *«Нет иной причины ∾ и другой, и третий»...* – Неточная цитата из той же главы – слова Виноградова (Там же. С. 38).

[10] *«Есть какая-то основная ∾ обновить жизнь».* – Цитируются слова Виноградова из той же главы (Там же. С. 39).

[11] *«Каких-нибудь два года тому назад ∾ новый союз со всеми».* – Неточная и сокращенная цитата из гл. 5 романа «Люди» (Там же. С. 53–54).

[12] *«Вот они, люди ∾ смотри и слушай».* – Фрагмент внутреннего монолога Виноградова из гл. 2 (Там же. С. 32).

[13] *Willy* – Вилли, псевдоним французской писательницы Габриель Сидони Колетт (1873–1954), под которым был опубликован цикл ее автобиографических романов о Клодине.

[14] *«Ты видишь, настанет день ∾ равной себе».* – Неточно приведен внутренний монолог Виноградова из гл. 4 (Там же. С. 49).

[15] *«Знаю всё ∾ поверить на слово».* – Сокращенная цитата из гл. 9 (Там же. С. 78).

А.В. Лавров

HOROMEDON

Впервые – Золотое Руно. 1909. № 11/12. С. 55–60.

Этюд «Horomedon» Волошин предназначал для первого выпуска журнала «Аполлон», в подготовке которого принимал непосредственное участие. Однако поставленная им задача: «создать новый – наш культ Аполлона, взявши семенами все символы, которые <...> можем найти в древности» (письмо к С.К. Маковскому от 15 авг. 1909; приведено в примеч. к публ.: И.Ф. Анненский. Письма к М.А. Волошину / Публ. А.В. Лаврова и В.П. Купченко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л.: Наука, 1978. С. 251), – не согласовывалась с весьма противоречивыми взглядами других деятелей «аполлонического» движения.

Намеченный в первом номере журнала «путь “аполлонизма”» предполагал главным образом «строгое искание красоты». «Гимн» Аполлону был желателен (ср. название программной статьи А. Бенуа «В ожидании гимна Аполлону»), но не такой, какой прозвучал у Волошина, посвятившего свой «гимн» не столько «покровителю муз», сколько «предводителю мойр», богинь человеческой судьбы, «темных муз времени» (в понимании писателя). Аполлон представал у Волошина как «вождь времени», и «согласно идее времени» давалась «классификация искусств»: «музыка владеет стихией прошлого; вся “пластика” – стихией настоящего и поэзия (слово) – стихией будущего» (так разъяснял Волошин свой замысел Маковскому; см.: Там же. С. 251). Сквозь лик Аполлона – «повелителя времени», каким его увидел Волошин, как бы просвечивали черты умирающего и воскресающего Диониса. Это перекликалось с отмеченной Вяч. Ивановым в статье «Две стихии в современном символизме» (1908) трактовкой Гелиоса (Феба) орфиками и мистиками, которые, по его словам, «провозгласили, что Гелиос – тот же Дионис» (*Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. II. Брюссель, 1974. С. 555).

Редакция «Аполлона» отвергла статью. По своему пафосному «трудному» стилю (чем, в частности, объяснял Волошину отказ в публикации С. Маковский) статья не соответствовала принципиальной установке журнала на ясность. А по сложности истолкования она сопоставима с «темными» местами философско-поэтических фрагментов Гераклита, учение которого отразилось в концепции и образном строе статьи. Эзотерический язык и обилие гностических символов были именно теми «частицами» «теософического кокса», против вкрапления которых активно выступал И. Анненский (см. его статью «О современном лиризме» // Аполлон. 1909. № 1. Отд. I. С. 32). Сам вывод, сопровождавший волошинскую классификацию искусств, о «противоустремлении сил» (поэзии, пластики, музыки), которыми «строятся своды человеческого храма», «кристалл будущей вселенной», – обнаруживал теософский замысел и неизжитый

«теургизм», что также противоречило идейной направленности журнала.

Огорченный единодушным неприятием своей трактовки «аполлонизма» столь разными по эстетическим взглядам инициаторами журнала – Маковским, Анненским, Волынским (об этом см.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. С. 251), Волошин предложил «Horomedon» журналу «Золотое Руно». Вынужденный шаг оказался тем не менее вполне символичным. Во многом итоговая для самого Волошина статья была помещена в последнем выпуске «Золотого Руна», где объявлялось о завершении деятельности журнала в связи с выполнением миссии отстаивания новых течений в литературе и живописи.

Обобщающий характер статьи обусловил насыщенность реминисценциями, перекличку с другими работами Волошина, множество проекций на его творчество. В ней он, по признанию в цитированном письме к С. Маковскому, «скристаллизировал свою эстетику», те «обобщения и построения, которые рождались в уме за последние годы». В идейно-стилевой ткани этого философско-лирического этюда ощутимо влияние Ф. Ницше, Вл. Соловьева, А. Бергсона, П. Клоделя, М. Швоба, Вилье де Лиль-Адана, Вяч. Иванова, К. Бальмонта, А. Блока, гётеанские и другие мотивы. Все это концептуально осмыслено сквозь призму оригинальной идеи, заявленной Волошиным в письме к Маковскому: «Аполлон – бог времени» (Там же), – в которой сочетались символистские и постсимволистские устремления писателя в переходный период.

Заглавие «Horomedon» (*греч.*; в переводе Волошина: «вождь времени») изумило даже такого знатока классической древности, как Анненский. Ознакомившись со статьей в рукописи, представленной в редакцию «Аполлона», он писал Волошину 13 авг. 1909: «“Горомедон” меня <...> не вполне удовлетворил, и прежде всего откуда Вы взяли это слово – его нет ни в одной специальной энциклопедии, ни в одном словаре, ни в глоссарии, ни в регистрах» (Там же. С. 250). В ответном письме от 17 авг. 1909 Волошин указал источник столь редкой эпиклессы (прозвища) Аполлона – «La Grande Encyclopédie». Vol. III. P. 357 (см.: Там же. С. 251). Более подробно происхождение эпитета писатель разъяснял в статье «Аполлон и мышь» (1909): «<...> до нас дошел редкий эпитет, единственный раз во всей известной нам античной эпиграфии употребленный, найденный на острове Тэносе: “Horomedon”, – который мы вправе перевести “Вождь времени”» (Т. 3 наст. изд. С. 138). Ту же аргументацию он использовал и в цитированном письме к С. Маковскому от 15 авг. 1909, настаивая на «верности филологических построений». Все приведенные сведения Волошин извлек из статьи об Аполлоне в названном им издании: La Grande encyclopédie inventaire raisonné des sciences, des

lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres / Sous la direction de Berthelot et al. [En 31 Vol.]. Paris, [S.a]. Vol. 3. P. 357). Эта энциклопедия была в библиотеке Волошина, и он часто пользовался ею. См.: *Купченко В.П.* Библиотека М.А. Волошина // Волошинские чтения. М., 1981. С.116.

[1] *...или колесница бога...* – Культ Аполлона в греческой религии с V в. до н. э. отождествлялся с культом Гелиоса – бога Солнца, который изображался на колеснице, с лучами над головой. По представлениям древних греков, днем в колеснице, запряженной четверкой лошадей, ночью – в челноке он объезжал землю.

[2] *...из-под копыт коней времени...* – В статье «Аполлон и мышь» Волошин доказывал, что «мифологически столь мало выясненная связь Аполлона с идеей времени <...> существовала в представлении древнего эллина» (Т. 3 наст. изд. С. 138).

[3] *...сызначала был Имя...* – Евангельская аллюзия (Ин 1, 1). В отличие от большинства символистов, «Имя» (Логос) Волошин отождествил не с Дионисом («страдающим богом»), а с Аполлоном.

[4] *Оритэс* (греч.) – бог часов.

[5] *Горомедон* – о семантике эпитета см. примеч. к заглавию. В контексте статьи этот эпитет соотносим с образом Аполлона – предводителя Ор, богинь, ведавших сменой времен года, в стихотворении Волошина «Κλητιχοι» (1909) из так называемого «аполлоновского» цикла: «Легких Ор святые хоры ты уводишь, Кифаред» (Т. 1 наст. изд. С. 106).

[6] *...с хороводами мгновений!* – Ср. именование Аполлона – «Вождь мгновений!» – в стихотворении Волошина «Дэлос» (1909). «Переплетение» в «свите» Аполлона «хоровода Муз» с «хороводами мгновений» Волошин объяснял в статье «Аполлон и мышь» тем, что «Музы – дочери Мнемосины», богини памяти, а память – «родоначальница всех искусств» (Т. 3 наст. изд. С. 138–139). Эта трактовка восходит к интерпретации Волошиным оды П. Клоделя «Музы», где в «хоровод муз» включена Мнемозина как старшая из муз, по Волошину – «скорбная муза времени» (См.: Там же. С. 105).

[7] *...от светильника Психеи...* – Согласно древнегреческому мифу, Психея (олицетворение человеческой души), нарушив запрет, пыталась с помощью светильника увидеть своего возлюбленного – Эрота, посещавшего ее в темноте ночи. Для Волошина образ «светильник Психеи» в соотнесенности с идеей времени был, видимо, связан и с воспоминаниями детства, о которых он писал М.В. Сабашниковой 28 сент. 1905: «Почему время перестало у меня теперь останавливаться, как оно иногда останавливается в детстве по вечерам при свете лампы?» (Цит. по.: *Волошин Максимилиан.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Петербургский писатель, 1995. С. 569). В том же контексте образ «лампа Психеи» он использовал в стихо-

творении «Тесен мой мир. Он замкнулся в кольцо...» (1904) из цикла «Когда время останавливается»: «Лампу Психеи несу я в руке – // Синее пламя познанья» (Т. 1 наст. изд. С. 38). Этот образ мог ассоциироваться у Волошина и с заглавием сборника прозы французского символиста М. Швоба «Лампа Психеи» (1903), который имелся в его библиотеке.

[8] *...сознанные мгновения.* – Ср. образ «дискретных» мгновений в повести М. Швоба «Книга Монэль» из сб. «Лампа Психеи»: «Люби все мгновения и не ищи связи между явлениями. Мгновение – это колыбель и могила» (приведено Волошиным в статье «Аполлон и мышь» как образец «аполлинийской мудрости»; см.: Т. 3 наст. изд. С. 137–138). Такое понимание времени, воплощенное и в «Horomedon'е», отразилось ранее в цикле «Когда время останавливается»; ср. в стихотворении «Быть заключенным в темнице мгновенья...» (1905): «Смерть и Рожденье – вся нить бытия» (Т. 1 наст. изд. С. 39).

[9] *...«остановись, мгновенье – ты прекрасно»...* – Фраза из трагедии И.-В. Гёте «Фауст». По условиям договора с Мефистофелем в его власть должна перейти душа Фауста после произнесения этих слов. См.: *Гёте.* Фауст. Ч. 1–2 / Пер. А. Фета. СПб., 1901. С. 108, 794.

[10] *...искусство – алмазный мост...* – Ср. творческую задачу Эроса у Платона в интерпретации Вл. Соловьева в статье «Жизненная драма Платона» (1898) – «строить мост между небом и землей», «*рождать в красоте*» (*Соловьев В.С.* Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 612, 613). В другой статье Соловьева – «Общий смысл искусства» (1890) – «свет абсолютного идеала, преломленный воображением художника» (на примере финала «гётевского Фауста») уподоблен игре света в алмазе (Там же. С. 403). В лекции «Пути Эроса» (1907) Волошин, переосмысляя идеи Платона и Вл. Соловьева об Эросе в духе по-своему понятых им построений Вяч. Иванова, писал о приобщении к «алмазному свету высшей мудрости» (Из лит. наследия-2. С. 26).

[11] *...ветер событий, веющий из будущего...* – Ср. отождествление «времени» и «ветра» в стихотворении Волошина «Тесен мой мир. Он замкнулся в кольцо...»: «Время порывисто дует в лицо».

[12] *...проваливается дно памяти...* – Ср. с идеями А. Шопенгауэра о «всеобщем языке» музыки, о ее связи с «первообразом» и о ее способности воздействовать «на сокровенную глубь человека» (*Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление / Пер. А. Фета. М., 1888. С. 311). Вслед за ним о «ноуменальном» характере музыки писал Андрей Белый в статье «Формы искусства» (Мир искусства. 1902. № 12. С. 358–359).

[13] *...«Будь, как лавина ∾ уносит с собою!»* – Цитата из трагедии Вилье де Лиль-Адана «Аксель» – слова мастера Януса (См.: Т. 4 наст. изд. С. 190).

[14] *...времена времен были низвергнуты в бытие...* – Ср. в стихотворении Волошина «Быть заключенным в темнице мгновенья...»: «Мчаться в потоке струящихся дней. // <...> Время свергается в вечном паденьи, // С временем падаю в пропасти я» (Т. 1 наст. изд. С. 38–39).

[15] *...температуру того Океана ∾ все живущее на земле...* – Эти образы восходят к теории французского биолога Рене Кентона (1867–1925). Ср. ее изложение Волошиным в статье «Театр как сновидение» (Т. 5 наст. изд. С. 186).

[16] *...на змеином воздвигнутого гнезде...* – Согласно древнегреческому мифу, свой храм Аполлон воздвиг в Дельфийской долине, охранявшейся сраженным им чудовищным змеем Пифоном (по иным источникам – Дельфинием). Этот сюжет обыгран Волошиным в стихотворениях «Κλητιχοι» и «Дельфы» (1909).

[17] *«Ты еси!»* – Надпись на Дельфийском храме (имела разные прочтения и толкования, чему, в частности, был посвящен трактат Плутарха «Об “Е” в Дельфах»). Послужила заглавием статьи Вяч. Иванова «Ты еси» (Золотое Руно. 1907. № 7/9). Волошин использовал ее также при обращении к Аполлону в стихотворении «Κλητιχοι»: «Ликодатель, возвестивший каждой твари: “Ты еси!”» (Т. 1 наст. изд. С. 106).

[18] *...искусство памяти, нить Ариадны...* – Ср. в стихотворении Волошина «Быть заключенным в темнице мгновенья...»: «Мантия мрака на безднах земли. // <...> Память – неверная нить Ариадны – // Рвется в дрожащих руках» (Т. 1 наст. изд. С. 39).

[19] *Сократ, учись музыке...* – Полемический подтекст обращения к Сократу восходит к трактату Ф. Ницше «Происхождение трагедии», где рационально-этическому пафосу учения Сократа противопоставлено иррациональное дионисийское музыкальное начало. По этому поводу Ницше писал, что «деспотический логик» Сократ «испытывал порой по отношению к искусству ощущение какого-то пробела <...> какой-то <...> упущенной обязанности <...> в тюрьме <...> ему часто являлся во сне <...> призрак, который <...> говорил ему: “Сократ, занимайся музыкой!” <...> Упомянутые слова сократовского призрака служат единственным симптомом некоторого сомнения насчет границ логической природы: – быть может, <...> искусство есть даже необходимый кореллат и дополнение науки?» (*Ницше Ф.* Происхождение трагедии / Пер. Н.Н. Полилова. СПб., 1899. С. 121–123). Ср. рассуждения Вяч. Иванова в статье «Поэт и чернь» (1904): «Если бы Сократ предупредил всею жизнию тайный голос, повелевший ему – слишком поздно! – заниматься музыкой, – он стал бы впрямь и вполне “сподвижником лебедей в священстве Аполлона”, как означает он в Платоновом “Федоне” свое божественное посланничество, – и чаша с ядом народной мести не была бы им выпита» (*Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 710).

[20] *...вспомни самого себя!* – Реминисценция строк оды П. Клоделя «Музы», посвященных определению памяти-Мнемозины; в переводе Волошина: «Она напоминает (будучи внутренним зрением духа). // Чистая, простая, ненарушимая! Она вспоминает самое себя» (Т. 4 наст. изд. С. 314). Такое представление связано с учением Платона об анамнезисе (воспоминании душой вечного мира идей, созерцавшегося ею до вселения в смертное тело). Употребляя повелительное наклонение при обращении к Сократу, Волошин обыгрывает надпись на фронтоне Дельфийского храма, ставшую девизом Сократа: «Познай самого себя». Ср. близкую Волошину идею, выраженную словами Януса, героя драмы Вилье де Лиль-Адана «Аксель»: «Разве есть иное познание, кроме воспоминания?» (Там же. С. 193).

[21] *...мир звучащих чисел и формул...* – Сопоставление «числа» и «музыки» восходит к учению пифагорейцев (IV век до н. э.). Количественные отношения, лежащие в основе музыкальных тонов, они распространили на гармонию «космических сфер». Пифагорейски-платоновское понимание музыки было родственно «младшим» символистам.

[22] *...цифру соотношения духа распавшихся вселенных...* – Ср. определение Мнемозины в «Музах» Клоделя: «...Она соотношение, выраженное прекрасным числом. // Она несказанно поставлена // На самом пульсе бытия» (Т. 4 наст. изд. С. 314).

[23] *...Пан ∾ звуками его свирели.* – Согласно древнегреческому мифу, свирель – изобретение покровителя искусств, бога лесов и рощ Пана. В творчестве «младших» символистов мелодия свирели символизировала дионисийское начало.

[24] *...phohe (– голос)...* – Слово «поэзия» (*греч.* ποίησις) происходит от греч. ποιέω – создаю, творю. Этимология Волошина является произвольной и связана с его концепцией сущности поэзии. Слово «голос» в происходящем от финикийского греческом письме пишется: φωνή (phōnē); написание «phohe» в тексте публикации – ошибка автора или опечатка.

[25] *...существовать как воля...* – Эта формулировка восходит к трактату А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление».

[26] *...ожоги... плененного слова.* – Сквозной в творчестве «младших» символистов мотив «плененного слова» восходит к учению о двоемирии Платона в интерпретации Вл. Соловьева: «тело есть гроб и темница для духа» (Жизненная драма Платона // *Соловьев В.С.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 608). Ср. определение в статье Волошина «"Эрос" Вячеслава Иванова»: «Все то, чем мы проверяем реальности нашего мира <...> только различные ощущения жгучих прикосновений огненного Слова, которое есть наш мир, это ожоги, следы пламени, оставленные на нашем теле» (С. 34 наст. тома).

[27] *...мощь своего Давида...* – Знаменитая статуя «Давид» создавалась Микеланджело для Флоренции в 1501–1504. Она «была вы-

полнена из глыбы мрамора, которую <...> испортил один незадачливый скульптор. Микеланджело сумел вписать фигуру в готовый блок мрамора, чтобы она укладывалась в нем предельно компактно» (История зарубежного искусства. Изд. 4-е. М., 1984. С. 161). Тот же пример со статуей «Давид» Волошин использовал ранее в статье «Индивидуализм в искусстве» для подтверждения мысли об укорененности художественной идеи в материале (см.: Т. 5 наст. изд. С. 63).

[28] *«...в мраморном плену косных глыб».* – Цитата из второй части статьи Вяч. Иванова «Спорады» – «О художнике» (впервые опубл.: Весы. 1908. № 8), где о Микеланджело сказано: «Этот гневливый безумец уверял в рифмах, что кумиры дремлют в мраморном плену косных глыб, ожидая от художника освободительного резца, – и сам умел вывести своего Давида из негодной глыбы» (*Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. III. Брюссель, 1979. С. 115). Ср. строфу сонета Микеланджело «Non ha l'ottimo artista alcum concetto...» (*um.*: «Наилучший художник не имеет такого замысла...») в переводе Вяч. Иванова 1925:

Нет замысла, какого б не вместила
Любая глыба мрамора. Творец,
Ваяя совершенства образец,
В ней открывает, что она таила.

Итальянский текст этой строфы и ее прозаический перевод был дан Вяч. Ивановым в статье «О границах искусства» (1913). См.: *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. II. Брюссель, 1974. С. 635.

[29] *«В начале было Слово ... и Слово стало плотью!»* – Цитата из Евангелия (Ин I; 1, 14). В ответ на письмо И. Анненского от 6 марта 1909 о понимании «слова» Волошин писал: «Слово – изначальная сущность всех вещей. "В начале бе слово" – я понимаю это *буквально*» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. С. 248).

[30] *...темный Гераклит...* – Древнегреческий философ Гераклит Эфесский был прозван в период поздней античности «темным» из-за трудности изложения идей в его единственном дошедшем в отрывках трактате «О вселенной, о государстве, о богословии». Волошин мог воспринимать это определение в духе штейнерианства. Ср. его запись в тетради с выписками 1907–1909 из произведений разных авторов: «Шт<ейнер>. Темным Гераклит был назван <...> потому, что лишь светоч мистерий мог сделать его мысли понятными» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 396, л. 30).

[31] *... лежит через имена.* – Философия Гераклита была основана на модели «мир как речь». Отдельные вещи Гераклит воспринимал как слова этой целостной «речи» (см.: Новая философская энциклопедия: В 4 т. М., 2000. Т. 1. С. 504–505).

[32] *«Ах, и в камне таилось издревле пленное слово»...* – измененная цитата из поэмы Вяч. Иванова «Сон Мелампа» (1907; см.: *Иванов Вяч.* Cor Ardens. М.: Скорпион, 1911. Ч. 1. С. 104). В набросках

«Horomedon'а» тот же текст Волошин приводит более точно: «Ах, и в камне немело издревле пленное слово <!>» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 237, л. 6). Ср. сквозной у символистов мотив освобождения из камня пленного образа, восходящий к поэме Ф. Ницше «Так говорил Заратустра». Ср. в переводе Д. Борзаковского: «Ах, люди, для меня в камне спит <...> образ моих образов! <...> Теперь жестоко неиствует мой молот против его темницы. <...> Красота сверх-человека спустилась на меня как тень» (*Ницше Ф.* Собр соч.: В 5 т. М., <1900–1901>. Т. 1. С. 91).

[33] *...Меламп у, которому змеи лизали уши.* – Меламп (Мелампод), *греч.* – целитель, прорицатель. Согласно мифу, он стал понимать язык природы после того, как два змееныша, выкормленные им, в благодарность прочистили языками ему уши (см.: Аполлодор I, 9, 11).

[34] *...освобожденные от уз тяготения...* – Согласно древнегреческому мифу, Орфей, сын Аполлона, имел дар пения, от которого звери становились кроткими, камни двигались, растения склоняли ветви.

[35] *...убивают тебя...* – По одной из версий мифа об Орфее, его гибель была связана с гневом Диониса, не простившего певцу служения Аполлону и отвлечения людей от своего культа.

[36] *...смерть – высший дар от человека человеку.* – Тезис восходит к пониманию смерти в философской поэме Ф. Ницше «Так говорил Заратустра». Ср. также ответ «мудрого Силена, спутника Диониса» царю Мидасу в интерпретации Ницше: «Высшее счастье <...> не родиться <...> Второе же <...> – скоро умереть» (*Ницше Ф.* Происхождение трагедии. С. 22).

[37] *...книга прорицаний Сивиллы...* – Собрание пророчеств и изречений – так называемые Сивиллины книги – было создано греческими жрецами в VI в. до н. э. Книги погибли при пожаре в храме Юпитера в 84 до н. э., после чего были составлены вновь. Сивилла (*греч.*) – прорицательница. Одна из наиболее известных сивилл – Куманская – согласно мифу, получила дар прорицания от Аполлона.

[38] *...усомнившиеся вместе с Фаустом ∾ «...кто так презирает слова»...* – Подразумевается сцена из первой части трагедии Гёте «Фауст». См.: *Гёте.* Фауст. Ч. 1–2 / Пер. А. Фета. СПб., 1901. С. 82, 87.

[39] *Аксель* – герой одноименной драмы Вилье де Лиль-Адана, перевод которой Волошин завершил осенью 1909 (см. цитируемые слова: Т. 4 наст. изд. С. 228). О сопоставлении Фауста и Акселя у Волошина см.: *Купченко В.П.* И.-В. Гете в творчестве М.А. Волошина // Русская литература. 1997. № 3. С. 148.

[40] *Мойры* (*греч. миф.*) – богини человеческой судьбы. По представлениям древних греков, *Клото* – прядет нить человеческой жизни, *Лахезис* – ведет нить сквозь превратности судьбы, *Атропос* (*греч.* – неотвратимая) – перерезает нить, обрывая жизнь. О сво-

ем понимании Аполлона как предводителя мойр Волошин писал И. Анненскому, поясняя замысел «Horomedon'а»: «Статья моя была задумана <...> как опыт классификации искусства, согласно иллюзиям настоящего, прошлого и будущего. Но когда я начал обрабатывать ее, мне пришла в голову эта связь одного из наименее определимых ликов Аполлона – вождя времени с парками, которые тоже так странно повторяют идею прошлого, настоящего и будущего. И мне захотелось связать эти (безусловно, не научные) анал<огии>» (Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. С. 251). Ср. также именование Аполлона в стихотворении Волошина «Дэлос»: «Предводитель мойр и муз!» (Т. 1 наст. изд. с. 108).

[41] *...Аполлона Мусагета.* – Мусагет (*греч. миф.*) – предводитель муз, одна из самых распространенных эпиклесс Аполлона.

[42] *Вас три, а не девять...* – Волошин полемизирует здесь с утверждением П. Клоделя о музах: «Девять муз! И ни одной нет лишней для меня! // На этом мраморе я вижу всех девять» (Т. 4 наст. изд. С. 313).

[43] *...«не создал в песне ~ в сияньи белой скуки»...* – Цитата из стихотворения Малларме «Лебедь» («Могучий, девственный, в красе извивных линий...») в переводе Волошина (1904). См.: Там же. С. 781.

Н.В. Лощинская

ИМЕЛ ЛИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР ПРАВО ИНСЦЕНИРОВАТЬ «БРАТЬЕВ КАРАМАЗОВЫХ»? – ИМЕЛ

Впервые – Утро России. 1910. № 280. 22 окт. С. 4.

Отклик на премьеру инсценировки романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» в Московском Художественном театре 12 и 13 окт. 1910 (автор инсценировки – Вл.И. Немирович-Данченко, режиссеры – Вл.И. Немирович-Данченко и В.В. Лужский, художник – В.А. Симов). Более развернутую оценку этого спектакля Волошин дал в статье «"Братья Карамазовы" в постановке Московского Художественного театра» (Т. 5 наст. изд. С. 208–220, 730–735 – коммент.). См. также раздел «Карамазовы» в «Московской хронике» (С. 335–339 наст. тома) и более позднюю статью «Русская трагедия возникнет из Достоевского» (Т. 5 наст. изд. С. 203–207, 728–730 – комментарии), во многом развивающую положения настоящей статьи.

[1] *...о глумлении над великим произведением.* – И.Н. Игнатов свою статью о постановке «Братьев Карамазовых» начинал фразой: «Почему беллетристические произведения не могут безнаказанно приспособляться или переделываться для сцены?» – и находил ответ в несоответствии обликов, созданных воображением читателя, с теми, которые предлагает сцена (Русские Ведомости. 1910. № 236. 14 окт.

С. 4. Подпись: И.). С. Яблоновский говорил о неудачной переделке романа в драму: «Получилось, надо сказать правду, – горе горькое. Фабулы нет. <...> Нет действующих лиц вообще» (Русское Слово. 1910. № 236. 14 окт. С. 4). С.С. Мамонтов вопрошал: «Неужели Достоевский не сумел бы облечь свой роман в драматическую форму, если бы это не противоречило его основным замыслам, если бы широкий поток его мыслей и образов укладывался в сравнительно узкое русло сценического произведения?» (*Мамонтов Серг.* В замкнутый круг. (Письмо Художественному театру) // Русское Слово. 1910. № 238. 16 окт. С. 2). Всего зафиксировано более 100 отзывов о постановке «Братьев Карамазовых» в Художественном театре (см.: Ф.М. Достоевский и театр. 1846–1977. Библиографический указатель / Сост. С.В. Белов. Л., 1980. С. 21–27).

[2] *Некий З р и т е л ь в «Русск. Слове» ∾ представлять на суд зрителю».* – См.: *Зритель.* Художественному театру (Письмо в редакцию) // Русское Слово. 1910. № 239. 17 окт. С. 6. Автором этого открытого письма был известный театральный критик и журналист А.Р. Кугель. Последующие цитаты, приводимые Волошиным с небольшими неточностями, – из этого текста.

[3] *«Dame aux camelias» Дюма и «Maître de Forge»...* – Романы Александра Дюма-сына (1848) и Жоржа Оне (1882), переработанные в драмы соответственно в 1852 и 1884.

[4] *Роман Гонкуров «La fille Elisa»... поставленный на сцене Антуаном...* – Роман Эдмона де Гонкура «Девка Элиза» (1877) был впервые представлен на сцене «Свободного театра» («Théâtre-Libre») Андре Антуана 26 дек. 1890.

[5] *...роман «Germinie Lacerteux», воплощенный Режан.* – В газетной публикации – опечатка: «Роден» вместо «Режан». Роман братьев Эдмона и Жюля де Гонкур «Жермини Ласерте» (1865) был инсценирован в парижском театре Одеон с Режан в главной роли (премьера 19 дек. 1888). См.: *Гонкур Эдмон и Жюль де.* Дневник. Записки о литературной жизни. Избранные страницы: В 2 т. М.: Худож. литература, 1964. Т. II. С. 448–452.

[6] *...«de la chair vivante et de pierre brute».* – Цитата из поэмы «La Vision d'où est sorti ce livre» (1857), открывающей книгу Виктора Гюго «Легенда веков» («La légende des siècles»).

[7] *Судьба «Карамазовых» ∾ подобие Фиванских легенд – в «Бесах».* – Те же аналогии Волошин проводит в позднейшей статье «Русская трагедия возникнет из Достоевского» (Т. 5 наст. изд. С. 206).

А.В. Лавров

ВЫСТАВКА УЧЕНИЧЕСКИХ РАБОТ В ШКОЛЕ РЕРБЕРГА

Впервые – Утро России. 1910. № 281. 23 окт. С. 4.

Художник, педагог, специалист по технике и технологии живописи, Ф.И. Рерберг открыл свое художественное училище в Москве

осенью 1906 в квартире на Мясницкой ул. (д. 24). Занятия по рисунку и живописи длились ежедневно с 1 сентября по 1 июня, на ежедневные классы принимались ученики не моложе 13 лет, а на воскресные – не моложе 10 лет (сведения из проспекта «Училище Федора Ивановича Рерберга»). Рисунок, живопись, историю искусств вел сам Рерберг (см.: *Рерберг Ф.И.* Краткий курс истории искусств. 26 лекций. М.: Изд. В.М. Саблина, 1908). У Рерберга учились В.М. Ходасевич, Я.Д. Ромас, А.А. Толоконников, В.С. Вермель, Л.Е. Фейнберг, К.С. Малевич, В.Н. Масютин, И.В. Клюн, Е.С. Зернова и другие художники. Подробнее см.: *Мямлин И.Г.* Федор Иванович Рерберг и его место в истории русского и советского искусства // Ф. Рерберг. Сборник воспоминаний / Сост. А.А. Миролюбова и И.Г. Мямлин. Л.: Художник РСФСР, 1986. С. 17–21.

А.Л.

ВЕЧНЫЙ АДАМ
(Посмертная повесть Жюля Верна)

Впервые – Утро России. 1910. № 285. 28 окт. С. 2. Перепечатано без имени автора в нижегородской газете «Волгарь» (1910. № 331. 30 нояб. С. 1). Печатается по первой публикации.

Повесть Жюля Верна «Вечный Адам» («L'éternel Adam. Dans quelques vingt mille ans») была опубликована в октябрьском номере «Revue de Paris» за 1910, в ноябре 1910 напечатана в составе посмертного сборника Ж. Верна «Вчера и завтра» («Hier et demain. Contes et nouvelles». Paris: Hetzel, 1910). Публикация сопровождалась пояснительным примечанием Мишеля Верна, сына писателя: «Написанная Жюлем Верном в последние годы его жизни и до сих пор не изданная, новелла эта особенна тем, что приводит к заключениям достаточно пессимистичным, противоположным гордому оптимизму, одушевлявшему "Необыкновенные путешествия"».

В русском переводе («Вечный Адам. Посмертная повесть») произведение впервые напечатано в журнале «Мир приключений» (1911. № 1. С. 96–106; № 2. С. 177–189). См. новейшие издания – в пер. М. Таймановой: *Верн Жюль.* Собр. соч.: В 50 т. М.: ФРЭД, 1997. Т. 33. С. 421–461; в пер. И. Кутасова, Е. Трынкиной: *Верн Жюль.* Полн. собр. соч. Серия 1 («Неизвестный Жюль Верн»): В 25 т. М.: Ладомир, 1994. Т. 12 («Миссис Бреникен». Рассказы). С. 427–464.

[1] *...перевел Марк Твэн...* – Имеется в виду рассказ «Дневник Адама. Фрагменты» («Extracts from Adam's Diary», 1893). См.: *Твен Марк.* Собр. соч.: В 12 т. М.: Гослитиздат, 1961. Т. 10. С. 580–593.

[2] *«Отличительный характер завоеваний ∾ «Ну, подите вы!»...* – Ср. изложение Волошина с русским переводом: «...особенность наших открытий <...> в том, что они мгновенно разносятся во все

уголки Земного шара, и гибель одного или даже многих народов не могла бы предать забвению все многочисленные изобретения. Для того чтобы полностью исчезли все плоды человеческих усилий, нужно по крайней мере, чтобы все население Земли вдруг перестало существовать»; на эти доводы одного из персонажей другой возражает: «...я не вижу ничего абсурдного в предположении, что в одну секунду может быть уничтожена вся земная поверхность. – Ну это уж слишком! – вскричали мы хором» (*Верн Жюль.* Собр. соч.: В 50 т. Т. 33. С. 439–440).

[3] *...последнего романа Уэльса «Война в воздухе»...* – Роман Герберта Уэллса «Война в воздухе» («The war in the air», 1908) появился в русских переводах в 1908 в «Новом журнале литературы, искусства и науки» (1908. № 1–5) и в «Вестнике иностранной литературы» (1908. № 4–7), в 1909–1910 был выпущен в свет на русском языке в трех отдельных изданиях.

А.Л.

ОБ ИСКУССТВЕ АКТЕРОВ

(По поводу лекции кн. С М. Волконского в Художественном театре)

Впервые – Утро России. 1910. № 295. 9 нояб. С. 5.

С лекцией «Об искусстве актера» кн. С.М. Волконский выступил в Московском Художественном театре 6 ноября 1910 в 2 ч. дня. В анонимном газетном отчете о ней сообщалось: «Публика, приглашенная дирекцией театра особыми повестками, состояла главным образом из артистов и лиц, интересующихся и прикосновенных к театральному делу. Присутствовала почти вся труппа Художественного театра. В первых же словах докладчик очертил сущность своего воззрения на искусство актера: все споры о кризисе или расцвете театрального искусства, условности или реализме, о школе или таланте, – все это, по его мнению, второстепенно, если не бесполезно; главное же – актер, актер и еще раз актер!.. Игра актера проявляется во внешнем мире в двух формах: жеста и голоса. Таким образом вопрос, как выразить изображаемое чувство при помощи жеста и голоса, получает огромную важность в области театрального искусства. <...> Несмотря на такую важность вопроса о технике выражения чувств, она является наиболее забытой стороной театрального искусства. <...> Далее докладчик подверг детальному анализу понятия жеста и голоса» (Об искусстве актера // Русские Ведомости. 1910. № 257. 7 нояб. С. 5).

В другом репортерском сообщении преобладал иронический тон: «С.М. Волконский – преподаватель театрального училища и, может быть, поэтому вся его талантливая лекция сильно напоминала урок в 1-м или 2-м классе о жесте и голосе, – тема лекции. С большим подъемом и крайне убедительно автор доказывал и дока-

зал, что актеру не следует нещадно бить себя в перси и выть на сцене подобно шакалам» («Об искусстве актера» // Русское Слово. 1910. № 257. 7 нояб. С. 7).

Под заглавием «В защиту актерской техники» лекция Волконского была опубликована в журнале «Аполлон» (1911. № 1. С. 23–37) с примечанием: «Доклад, прочитанный в частном собрании у барона Н.В. Дризена, в Театральном училище Н.Н. Арбатова, перед труппою Народного Дома, в зале Тенишевского училища, в кружке Я.П. Полонского, в Московском Художественном театре, в СПб. Консерватории, в Императорском Театральном училище и в Обществе Любителей Ораторского Искусства (от 13 октября до 19 ноября 1910 г.)».

[1] *«Нравы журналов. Трактат о журналистах»* – подразумевается книга М. Швоба «Les mœurs des diurnales» (Paris: Mercure de France, 1903).

А. Л.

ЖЕНСКАЯ ПОЭЗИЯ

Впервые – Утро России. 1910. № 323. 11 дек. С. 6.

Статья представляет собой отклик на выход в свет первой книги Марины Цветаевой «Вечерний альбом. Стихи» (М.: Тип. т-ва А.И. Мамонтова, 1910). Обстоятельства ее издания Цветаева впоследствии описала в очерке «Герой труда (Записи о Валерии Брюсове)» (1925) (см.: *Цветаева М.*. Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 4. С. 23–24).

1 дек. 1910 на собрании в московском издательстве «Мусагет» Цветаева подарила Волошину экземпляр своей книги «с благодарностью за прекрасное чтение о Villiers de l'Isle-Adam» (Труды и дни. С. 259). С этой встречи началось их знакомство, вскоре переросшее в близкую дружбу. Уже следующим днем, 2-м декабря 1910, датировано стихотворение Волошина «К Вам душа так радостно влекома...», посвященное Цветаевой и отправленное ей в письме; в стихотворении излагаются первые впечатления от личного знакомства и от прочтения «Вечернего альбома» (см.: Т. 2 наст. изд. С. 405–406). Литературный портрет Волошина Цветаева нарисовала в мемуарном очерке «Живое о живом (Волошин)» (1932); см.: *Цветаева М.* Собр. соч. Т. 4. С. 159–220. См. также письма Цветаевой к Волошину: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л.: Наука, 1977. С. 151–185 (публ. В.П. Купченко); *Цветаева М.* Собр. соч. 1995. Т. 6. С. 39–84.

Статья Волошина – первый печатный отзыв о книге Цветаевой. Ознакомившись с ним, Цветаева писала Волошину (23 дек. 1910): «Примите мою искреннюю благодарность за Ваши искренние слова о моей книге. Вы подошли к ней как к жизни, и простили жизни то, чего не прощают литературе» (Там же. С. 39).

Следующий по времени отзыв принадлежал В.Я. Брюсову, который дал характеристику «Вечернего альбома» в обзорной статье «Новые сборники стихов» (Русская Мысль. 1911. № 2); книгу он получил от автора (см. воспроизведение надписи на шмуцтитуле: «Валерию Яковлевичу Брюсову с просьбой просмотреть. Марина Цветаева. *Москва, 4-го декабря 1910 г.*» // Автографы поэтов серебряного века: Дарственные надписи на книгах. М.: Книга, 1995. С. 455). Отметив «жуткую интимность», переполняющую поэтические опыты начинающего автора, Брюсов выразил надежду на то, что «любимые герои» и «любимые места действия» станут синтетическими образами, символами общечеловеческого, а не просто беглыми портретами родных и знакомых и воспоминаниями о своей квартире»: «Несомненно талантливая, Марина Цветаева может дать нам настоящую поэзию интимной жизни и может, при той легкости, с какой она, как кажется, пишет стихи, растратить все свое дарование на ненужные, хотя бы и изящные безделушки» (*Брюсов Валерий.* Среди стихов. 1894–1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. М.: Сов. писатель, 1990. С. 339, 340). Н.С. Гумилев в своем отзыве, помещенном в журнале «Аполлон» (1911. № 5. С. 78), признавал, что «Вечерний альбом» – «не только милая книга девических признаний, но и книга прекрасных стихов». Отзыв М.С. Шагинян, опубликованный в газете «Приазовский край» (Ростов-на-Дону) 3 окт. 1911, озаглавлен «Самая настоящая поэзия»; в нем также было обращено внимание на женственность стихов Цветаевой и утверждалось, что автору удалось создать «особый вид лирики, самоинтимный, односущный». См. более подробное изложение критических отзывов о «Вечернем альбоме» в комментариях Е.Б. Коркиной (*Цветаева М.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 697–698. Б-ка поэта. Большая серия) и Т.А. Горьковой (*Цветаева М.* Книги стихов. М.: Эллис Лак 2000, 2004. С. 715–718).

[1] *...про которые Бальмонт писал...* – Вероятно, подразумевается эссе К.Д. Бальмонта «Сибилла» (1909. № 10. С. 28–31), в котором дается оценка поэтического творчества А.К. Герцык. См.: *Герцык Аделаида.* Из круга женского: Стихотворения. Эссе. М.: Аграф, 2004. С. 500–505.

[2] *...два цикла стихотворений такой интересной поэтессы, как Черубина де Габриак...* – Подборки стихотворений за подписью Черубины де Габриак были опубликованы в «Аполлоне» в № 2, ноябрьском, за 1909 и в № 10 за 1910. См.: *Черубина де Габриак.* Исповедь. М.: Аграф, 1998. С. 68–90. Подробнее об этой литературной мистификации см. в примеч. к статье «Гороскоп Черубины де Габриак» (С. 698–703 наст. тома).

[3] *...Еще невзрослый передаст ли стих?* – Заключительные строки стихотворения «Наши царства» («Владенья наши царственно-богаты...») (*Цветаева М.* Книги стихов. С. 28).

[4] *Что в уютной детской дремлют на стене...* – Цитата из стихотворения «Мирок» (Там же. С. 10).

[5] *...«весенние сны в дортуаре ∾ мечты о пожаре»...* – Неточно начальные строки стихотворения «Дортуар весной» («О весенние сны в дортуаре...») (Там же. С. 12).

[6] *«...так недоступна, так нежна! ∾ А были пламенны глаза!»* – Фрагменты стихотворения «Памяти Нины Джаваха» («Всему внимая чутким ухом...») (Там же. С. 18–19). Нина Джаваха – героиня повести Л.А. Чарской «Княжна Джаваха» (1903).

[7] *...«жертвы школьных сумерек» ∾ что вас заставило, что?»* – Цитата из стихотворения «Жертвам школьных сумерок» («Милые, ранние веточки...») (Там же. С. 11).

[8] *...«Дети от солнца больны ∾ в рояль, в зеркала»...* – Цитата из стихотворения «В сумерках» («Сумерки. Медленно в воду вошла...») (Там же. С. 17).

[9] *«Днем томима гордым бесом ∾ Лунный серп уже над лесом!»* – Заключительная строфа стихотворения «Новолунье» («Новый месяц встал над лугом...»), открывающего второй раздел «Вечернего альбома» – «Любовь» (Там же. С. 38).

[10] *«При ярком свете ∾ вы враги»...* – Цитаты из стихотворения «В чужой лагерь» («Ах, вы не братья, нет, не братья!..») (Там же. С. 41).

[11] *...за плачущий сонет!»* – Заключительная фраза стихотворения «Бывшему чародею» («Вам сердце рвет тоска, сомненья в лучшем сея...») (Там же. С. 39).

[12] *«Будь той ему, кем быть я не посмела»* – строка из стихотворения «Следующей» («Святая ль ты, иль нет тебя грешнее...») (Там же. С. 44).

[13] *«Мы любили тебя ∾ Если можешь, пойми»...* – Фрагменты из стихотворения «Детская» («Наша встреча была – в полумраке беседа...») (Там же. С. 57).

[14] *«Мой зимний сон ∾ я от тебя судьбой унесена»...* – Цитата из стихотворения «Привет из вагона» («Сильнее гул, как будто выше – зданья...») (Там же. С. 52).

[15] *«Я в решительный вечер ∾ приехав с вокзала».* – Неточно приводятся фрагменты из стихотворения «Наша зала» («Мне тихонько шепнула вечерняя зала...») (Там же. С. 59).

[16] *«Не было, нет, и не будет замены, мальчик мой, сердце мое!»* – Заключительные строки стихотворения «Правда» («Мир утомленный вздохнул от смятений...») (Там же. С. 63).

[17] *...«можно тени любить, но живут ли тенями восемнадцати лет на земле?»* – Цитата из стихотворения «Еще молитва» («И опять пред Тобой я склоняю колени...», осень 1910), заключительного в «Вечернем альбоме» (Там же. С. 96).

[18] *«Я жажду чуда ∾ смерть в семнадцать лет!»* – Фрагменты из стихотворения «Молитва» («Христос и Бог! Я жажду чуда...», 26 сентября 1909) (Там же. С. 76–77).

[19] *«Я женщин люблю ∾ женское счастье мое»*. – Заключительная строфа стихотворения «В Люксембургском саду» («Склоняются низко цветущие ветки...») (Там же. С. 17).

А.В. Лавров

ЗАКОН И НРАВЫ
(Из жизни Запада)

Впервые – Утро России. 1910. № 326. 15 дек. С. 2.

[1] *Вилье де Лиль-Адан говорит ∾ вопрос географической широты»*. – Приводится первая фраза рассказа «Девицы Бьенфилатр» (1874), открывающего сборник «Жестокие рассказы» (1883). Ср. в пер. А.П. Зельдович: *Вилье де Лиль-Адан Огюст.* Жестокие рассказы. М.: Наука, 1975. С. 5 (Литературные памятники).

[2] *«Да будет проклят тот мечтатель ∾ смешал с любовными делами!..»* – Строфа из стихотворения «Проклятые женщины. Дельфина и Ипполита» («Femmes damnées»), одного из шести стихотворений, изъятых из «Цветов Зла» по приговору уголовного суда от 20 августа 1857. Ср. в переводе В. Микушевича:

Будь проклят навсегда беспомощный мечтатель,
Который любящих впервые укорил
И в жалкой слепоте, несносный созерцатель,
О добродетели в любви заговорил.

(*Бодлер Шарль.* Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М.: Высшая школа, 1993. С. 157).

[3] *...в своей последней статье...* – Далее с сокращениями приводится заметка из журнального цикла Реми де Гурмона «Эпилоги» (*Gourmont Remy de.* Épilogues: Recherche de la paternité. – L'eau. – Les maris // Mercure de France. 1910. T. LXXXVIII. № 323, 1 Déc. P. 485–487).

А.Л.

СУДЬБА ЛЬВА ТОЛСТОГО

Впервые – Русская Мысль. 1910. № 12. Отд. II. С. 133–138.

Статья написана в связи с кончиной Л.Н. Толстого (7 нояб. 1910), опубликована в журнале «Русская Мысль» наряду со статьями и мемуарами о Толстом З.Н. Гиппиус, И.Ф. Наживина, Д.В. Философова, В.Я. Брюсова, П.Б. Струве, С.Л. Франка и С.Н. Булгакова.

О большом общественном подъеме, вызванном кончиной Толстого, см.: *Мейлах Б.* Уход и смерть Льва Толстого. М.: Л., 1960. С. 311–362.

Статья Волошина очень характерна для осмысления ухода и смерти Толстого в символистской среде как знаменательного «жизнетворческого» акта, исполненного провиденциального значения для судеб России. Ср., например, отклик Андрея Белого на это событие: «...разорвался покров толстовства; гениальный художник слова оказался гениальным творцом собственной жизни в эту длительную эпоху молчания. Слово стало плотью: гений жизни и гений слова соединились в высшем единстве; две сферы творчества соприкоснулись. Ясная Поляна действительно стала "ясной", как бы озаренной молнией последнего соединения. Толстой встал, пошел в мир – и умер. Своим уходом и смертью где-то в русских полях он осветил светом скудные поля русские», и т. д. (*Белый Андрей.* Трагедия творчества: Достоевский и Толстой. М.: Мусагет, 1911. С. 45). См. также: *Хрулева Р.* «Учитель мира» (М.А. Волошин о Л.Н. Толстом) // Победа (Феодосия). 1978. № 148, 29 июля.

[1] *...«Все мы умираем неизвестными. Слава – солнце мертвых».* – См. примеч. 1 к статье «И.Ф. Анненский – лирик» (С. 707 наст. тома).

[2] *...«Посмотрите, мое тело уже созрело для могилы»...* – См. статью «Апофеоз мечты» (Т. 3 наст. изд. С. 40).

[3] *Ананке* – в древнегреческом миросозерцании – рок, необходимость, неотвратимая сила, властвующая над людьми и над богами.

[4] *Обремененные счастьем царь Кандавл и царь Поликрат находят гибель...* – Кандавл, лидийский царь, считавшийся потомком Геракла, был страстно влюблен в свою жену и считал, что обладает самой красивой женщиной на свете. Расхваливая ее красоту, царь решил показать жену своему телохранителю Гигесу обнаженной; жена не перенесла этого оскорбительного поступка и подговорила Гигеса убить Кандавла (*Геродот.* История, I, 7– 2). Царь Поликрат – тиран острова Самос. Чтобы отвратить злую судьбу, он на вершине счастья пожертвовал морю свой любимый смарагдовый перстень. Однако вскоре перстень, найденный в желудке пойманной рыбы, возвратился к Поликрату. Позднее Поликрат погиб позорной смертью (*Геродот.* История, III, 39–46, 121–125). Самая известная литературная интерпретация этого сюжета – баллада Ф. Шиллера «Поликратов перстень» (рус. пер. В.А. Жуковского, М.Л. Лозинского).

[5] *«И повел Его ∾ не искушай Господа Бога твоего».* – Цитата: Лк. IV, 9–12.

[6] *«Могучий и умный дух ∾ вера твоя в отца твоего»...* – Неточная цитата из романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (легенда о Великом инквизиторе). Ср.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 232–233.

[7] *...умереть, как Моисей, в неизвестном месте.* – О смерти Моисея говорится: «...никто не знает *места* погребения его» (Втор., XXXIV, 6).

[8] *«Сберегший душу ∾ сбережет ее».* – Цитата: Мф. X, 39. Ср.: Мк. VIII, 35; Лк. IX, 24.

[9] *«Ангелам ∾ сохранить Тебя...».* – Текст Евангелия от Луки (IV, 10), восходит к псалму XC, 11.

А.В. Лавров

МОСКОВСКАЯ ХРОНИКА

Цикл из девяти хроникальных статей и заметок, писавшихся Волошиным (жившим в Москве с середины октября 1910 до конца апреля 1911) для журнала «Аполлон». Первая корреспонденция была опубликована под рубрикой «Московская хроника» в № 12 «Аполлона» за 1910, последующие печатались в выпускавшемся с января 1911 хроникальном приложении к «Аполлону» «Русская Художественная Летопись», выходившем в свет два раза в месяц. В № 1 «Русской Художественной Летописи» вторая корреспонденция Волошина помещена под рубрикой «Московская хроника», последующие его корреспонденции в № 2–9 публиковались под рубрикой «Москва».

В настоящем томе этот цикл корреспонденций Волошина воспроизводится с изъятием тех его составных частей, которые включены автором в макеты книг 2-й и 3-й «Ликов творчества». Не печатаются: во 2-й корреспонденции – фрагменты «“Miserere” С. Юшкевича на сцене Художественного театра» (см.: Т. 5 наст. изд. С. 240–243), полностью 3-я корреспонденция – «Выставки. Картина Малявина в “Союзе”» (текст ее вошел в статью «Современные портретисты» – т. 5 наст. изд. С. 124–132), полностью 4-я корреспонденция «Театр» (текст ее вошел в статью «Miserere» – т. 5 наст. изд. С. 238–240), в 8-й корреспонденции – фрагмент «“У жизни в лапах”, на сцене московского Художественного театра» (см.: Т. 5 наст. изд. С. 236–238).

<I>. «КАРАМАЗОВЫ». ЛИТЕРАТУРНЫЕ ГРУППИРОВКИ

Впервые: Аполлон. 1910. № 12. Отд. II. С. 14–17.

[1] *...с постановки «Карамазовых» в Художественном театре.* – Премьера «Братьев Карамазовых» состоялась в Московском Художественном театре 12 и 13 окт. 1910 (спектакль шел два вечера). Автор инсценировки романа Достоевского – Вл.И. Немирович-Данченко, режиссеры Вл.И. Немирович-Данченко и В.В. Лужский. Подробнее см. в статье «“Братья Карамазовы” в постановке Московского Художественного театра» и в коммент. к ней (Т. 5 наст. изд. С. 208–220, 730–735).

[2] *...лекция Сергея Соловьева.* – Лекция С.М. Соловьева «Трагедия братьев Карамазовых» была прочитана в Большой аудитории Политехнического музея 14 нояб. 1910. Ср. хроникальное сообщение:

«14 ноября Серг. Соловьев прочтет в аудитории Политехнического музея лекцию “Братья Карамазовы”, причем в прениях примут участие Булгаков, Бердяев и Андрей Белый. Лекция устраивается союзом сценических деятелей» («Лекция о “Карамазовых”» // Утро России. 1910. № 295. 9 нояб. С. 4).

[3] *...стихию Диониса Загрея.* – Загрей (*греч. миф.*) – сын Зевса Критского и Персефоны; одна из архаических ипостасей Диониса.

[4] *...«Братья Карамазовы»... остались незаконченными...* – Неточность: «Братья Карамазовы» – завершенный первый из двух задуманных романов, посвященных «жизнеописанию» Алексея Федоровича Карамазова. См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 6.

[5] *...докладом о Достоевском ~ месяц назад.* – Речь идет о докладе Андрея Белого «Трагедия творчества у Достоевского», прочитанном 1 нояб. 1910. Ср. хроникальное сообщение: «*Религиозно-философское общество памяти Вл. Соловьева.* Вчера в квартире М.К. Морозовой состоялось закрытое заседание, в котором Б.Н. Бугаев (А. Белый) прочел реферат на тему: “Трагедия творчества у Достоевского”. Реферат вызвал оживленные прения, в которых принимали участие С.Н. Булгаков, П.Б. Струве, кн. Е.Н. Трубецкой, В.Я. Брюсов, М.И. Сизов, Л.Л. Кобылинский (Эллис). Собрание закончилось около часу ночи» (Утро России. 1910. № 289. 2 нояб. С. 4). Содержание доклада нашло отражение в брошюре Андрея Белого «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» (М.: Мусагет, 1911). См.: *Белый Андрей.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 1. С. 391–421.

[6] *...репетиции «Miserere» Юшкевича...* – Премьера этой лирической драмы состоялась 17 дек. 1910. См.: Т. 5 наст. изд. С. 238–243, 745–747.

[7] *...возобновлен «Месяц в деревне» с Качаловым вместо Станиславского.* – Первое представление комедии И.С. Тургенева «Месяц в деревне» (режиссеры К.С. Станиславский, И.М. Москвин, художник М.В. Добужинский) состоялось в Московском Художественном театре 9 дек. 1909; первоначально в роли Ракитина выступал Станиславский.

[8] *С распадением «Весов» и прекращением «Золотого Руна»...* – Ведущие московские символистские ежемесячные журналы «Весы» и «Золотое Руно» были закончены изданием в 1909, последние их номера вышли в свет с запозданием в начале 1910.

[9] *...во главе издательства «Мусагет».* – Издательство «Мусагет», замысел которого вынашивался еще в 1907–1908, начало свое финансовую деятельность с 1 окт. 1909 (см.: *Толстых Г.А.* Издательство «Мусагет» // Книга: Исследования и материалы. Сб. LVI. М.: Книжная палата, 1988. С. 117), первая книга под маркой «Мусагета» – стихотворный сборник Сергея Соловьева «Апрель» – вышла в свет в конце февраля – начале марта 1910.

[10] *...редакитрование литературного отдела в «Русской Мысли».* – В. Брюсов принял предложение П.Б. Струве заведовать литературно-критическим отделом «Русской Мысли» с сентября 1910. См. вступ. статью А.Н. Михайловой к публикации писем Брюсова к П.Б. Струве (Литературный архив. Материалы по истории литературы и общественного движения. Вып. 5. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 259), а также: *Гапоненков А.А.* Журнал «Русская Мысль» 1907–1918 гг. Редакционная программа, литературно-философский контекст. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2004. С. 79–83.

[11] *«Логос»* – «международный журнал по философии культуры», выходивший в издательстве «Мусагет» в 1910–1914 (см.: *Безродный М.В.* Из истории русского неокантианства (журнал «Логос» и его редакторы) // Лица. Биографический альманах. Вып. 1. М.; СПб.: Феникс – Atheneum, 1992. С. 372–407.

[12] *...издание стихотворных альманахов...* – Был выпущен в свет лишь один стихотворный альманах: Антология. М.: Мусагет, 1911.

[13] *...Андреем Белым в его книге «Символизм».* – В книгу статей Андрея Белого «Символизм» (М.: Мусагет, 1910) вошли четыре работы, представлявшие собой первый опыт статистического исследования ритмики русского стиха.

[14] *...не менее трех лет.* – Ритмический кружок при «Мусагете» начал свою деятельность под руководством Андрея Белого в апр. 1910; начатая коллективная работа над исследованием ритмики русского пятистопного ямба не была завершена (см.: *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* О стиховедческом наследии Андрея Белого // Структура и семиотика художественного текста. Труды по знаковым системам. XII (Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 515). Тарту, 1981. С. 101–104).

‹II›. ВЫСТАВКИ. АКВАРЕЛЬНАЯ. «БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ». ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ

Впервые – Русская Художественная Летопись. 1911. № 1. С. 9–15. Печатается с изъятием раздела «Театры. «Miserere» С. Юшкевича на сцене Художественного театра», вошедшего в состав статьи «Miserere» в макете книги 3-й «Ликов творчества» (см.: Т. 5 наст. изд. С. 238–243).

Выставка акварелей и эскизов, открытая 5 дек. 1910, согласно репортерскому отчету, была «чрезвычайно разнообразна и объединила более 50 художников модернистского направления. В общем выставлено более 200 полотен», в том числе «5 полотен Врубеля, несколько скульптурных вещиц и между прочим шитье на ткани и др.» (Русские Ведомости. 1910. № 282. 7 дек. С. 4). Выставка была открыта по 2 янв. 1911, ее посетило около 1500 человек.

Выставка «Бубновый валет» (11 дек. 1910 – 16 янв. 1911) была открыта в салоне дома Левиссон на Большой Дмитровке, посетило

ее около 2000 человек; носившая во многом эпатажный характер, она была организована по инициативе Д.Д. Бурлюка и М.Ф. Ларионова группой бывших учащихся московского Училища живописи, ваяния и зодчества. См. каталог выставки «Бубновый валет» в кн.: *Поспелов Г.Г.* «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: Сов. художник, 1990. С. 242–245. В печатных откликах на выставку преобладала фельетонная стилистика, насмешки чередовались с гневом и возмущением по поводу представленых работ (см. обзор газетных откликов: Там же. С. 107). Характерен, например, отзыв А.А. Койранского, разоблачавшего «новокрещеных Матиссов» за их «нижегородский акцент и беззастенчивый дилетантизм»: «...по первому впечатлению кажется, что все эти холсты раскрашены одной рукой, что все они повторяют друг друга. До того схожи их резкие краски и беспокойная, сырая бесформенность <...> впечатление совершенно определенной манифестации, общего выступления, какой-то царящей над всеми индивидуальностями теории, которая все себе подчинила и всех обезличила» (*Койранский А.* «Бубновый валет» // Утро России. 1910. № 323. 11 дек. С. 6). На общем негативном фоне откликов на выставку статья Волошина выделялась как одна из первых доброжелательных оценок «Бубнового валета».

[1] *Портрет поэта С.Я. Рубановича...* – Эта работа И. Машкова была выставлена с обозначением «Портрет поэта».

[2] *...(нагие тела на берегу моря)...* – Работа А. Лентулова «Купальщицы» (1909).

[3] *...переживает... Испанию.* – На выставке экспонировалось несколько работ П. Кончаловского на «испанскую» тему: «Матадор», «Любитель боя быков», «Бой быков», «Испанка», «Комната в Испании», «Пейзаж (Испания)», «Испанский мальчик».

[4] *В религиозных композициях...* – Цикл из пяти работ Н.С. Гончаровой под общим заглавием «Религиозные композиции».

[5] *Чудовищные Бурлюки...* – На выставке было представлено шесть работ Владимира Бурлюка и шесть работ Давида Бурлюка.

[6] *... мюнхенцы – Явленский и Кандинский.* – А. Явленский и В. Кандинский обосновались в Мюнхене (в районе Швабинг) в 1896. На выставке «Бубновый валет» первый был представлен пятью работами, второй – четырьмя (цикл «Improvisation»).

[7] *...«Влияние романтизма на жизнь и нравы» ∾ по неизданным материалам).* – В информационной заметке сообщалось, что в реферате «Влияние романтизма на жизнь и нравы» Брюсов передал содержание книги Л. Мегрона «Романтизм и нравы» («Le romantisme et les mœurs», 1910; русский перевод: *Мегрон Луи.* Романтизм и нравы. М.: Современные проблемы, 1913), «посвященной изображению французского романтизма 30–40 гг. и влиянию его на общество. Официальными оппонентами выступили М.А. Волошин и

Ф. де-ла-Барт; говорил и один оратор из публики. Беседа затянулась до 1 ч. ночи» (Русские Ведомости. 1910. № 277. 1 дек. С. 3); «На основании дневников и мемуаров частных лиц, извлеченной из семейных архивов частной переписки и других источников Мэгрон мог восстановить картину идей, чувствований и нравов французского общества той эпохи и установить степень влияния на повседневную жизнь романтической литературы» («Реферат В.Я. Брюсова о романтизме» // Там же. № 279. 3 дек. С. 4).

[8] *...публика... мало заинтересовалась интересным рефератом.* – К аналогичному выводу пришел и другой обозреватель: «В.Я. Брюсова встретили и проводили много сдержаннее, холоднее, чем стоит и этот крупный писатель, и самый его реферат, отлично, красиво написанный и богатый интересным содержанием <...> все, что вскрыто, – обосновано надежно, прочно и непререкаемо. <...> От пышных героев и пламенных застрельщиков романтизма (надо все время понимать – французского романтизма) доклад отвлек внимание к мелким единицам из романтического стана, к людям совершенно безвестным, никогда даже не печатавшимся, "имена векам не передавшим" – к "пасынкам романтизма", как назвал их В.Я. Брюсов. <...> В нарисованной картине – несомненное сходство с тем, что только что пережито нами в поэзии и в ее житейских отражениях, – этот новый взрыв ненависти к действительности, восторга перед смертью, страсти к чрезвычайному и проклятия к обыденному... Не станем сетовать на эту поэзию, – приглашал В.Я. Брюсов, – вспомним: когда схлынули бурные волны романтизма, на песке осталось несколько жемчужин... В такой надежде ликвидирует В.Я. Брюсов движение, которое и его вынесло на высоту, в потоке которого был впервые крещен и его большой талант» (*Чужой* <Эфрос Н.Е.>. Московские отклики. Доклад и повесть Брюсова // Речь. 1910. № 333. 4 дек. С. 4).

[9] *...граф де Ла Барт и автор этих строк.* – В анонимном репортаже «Реферат В.Я. Брюсова о романтизме» сообщалось, что оппонент Ф. де Ла Барт «указал, что в романтизме было слишком много позы и неискренности», а «другой оппонент М.А. Волошин указал на огромную роль театра в насаждении романтических чувств, а также пояснил, какими путями из романтизма развился позднейший реализм» (Русские Ведомости. 1910. № 279. 3 дек. С. 4).

[10] *...публичный вечер в память Хомякова.* – Ср. информационное объявление об этом заседании, приуроченном к 50-летию со дня смерти Хомякова: «Религиозно-философское общество памяти Вл. Соловьева (в Польской библиотеке, Мясницкая, Милютинский пер.). В воскресенье, 12-го декабря, в 8 ч. веч., публичное заседание, посвященное памяти А.С. Хомякова. Доклад Н.А. Бердяева: "А.С. Хомяков и мы" (судьба славянофильства). Речи С.Н. Булгакова, Г.А. Рачинского и В.Ф. Эрна» (Русские Ведомости. 1910. № 284. 9 дек. С. 2).

[11] *...недлинной речью С.Н. Булгакова.* – Ср. краткое изложение: «*С.Н. Булгаков* в своей речи указал, что некоторые основные доктрины славянофильства были опровергнуты жизнью. Мы теперь уже не имеем веры в несокрушимую политическую мощь России; не можем также согласиться с признанием благотворности союза церкви и государства. Но мы должны считать крупной заслугой Хомякова его учение о церкви и его рыцарскую защиту православия. Также должны мы принять и учение славянофилов о религиозной миссии России. В заключение оратор выразил уверенность, что славянофильское сознание хотя и придавлено, но не умерло и возродится в обновленном виде» (Русские Ведомости. 1910. № 288. 14 дек. С. 4).

[12] *...Овсянико-Куликовский прочел лекцию о национальности.* – Д.Н. Овсянико-Куликовский выступил с лекцией «Психология национальности» в Московском Литературно-Художественном Кружке 14 дек. 1910.

[13] *...нападали в своих возражениях Н.А. Бердяев и Минор.* – В информационной заметке о докладе Овсянико-Куликовского, привлекшем «массу публики», сообщалось, что он вызвал «живую критику со стороны Н.А. Бердяева, который оказался по основным положениям доклада прямо на противоположной точке зрения. Оппонентом из публики выступил г. Минор» (Русские Ведомости. 1910. № 289. 15 дек. С. 4). Последний – деятель партии эсеров О.С. Минор, находившийся тогда в заключении.

‹V›. ВЫСТАВКИ. ТОВАРИЩЕСТВО МОСКОВСКИХ ХУДОЖНИКОВ

Впервые – Русская Художественная Летопись. 1911. № 4. февр. С. 62–64.

Выставка Московского товарищества художников открылась в доме Левиссон на Большой Дмитровке. См.: Каталог XVIII выставки Московского товарищества художников. М., 1911.

Московское товарищество художников было основано кружком выпускников московского Училища живописи, ваяния и зодчества в середине 1890-х. См.: *Лапшин В.П.* Из истории возникновения и первых лет деятельности Московского товарищества художников // Советское искусствознание '78. Вып. 2. М.: Сов. художник, 1979. С. 172–205.

[1] *...интереснее и значительнее «Союза».* – Имеется в виду выставка Союза русских художников, экспонировавшаяся в Московском Литературно-Художественном кружке с 26 дек. 1910 по 2 февр. 1911.

[2] *Известность... участников «Союза» – вся в прошлом.* – Ср. аналогичный приговор, вынесенный А.А. Койранским: «Распад союза, о котором так много и горячо спорили, совершился. Ушли почти все, чьи имена важны и значительны в современном искусстве, а те, кто

не ушел, глядят странным анахронизмом <...> уже, как признаки разложения, выступили на стенах выставки пятна передвижничества, и чувствуется, что прибавилась еще одна усыпальница русского искусства. <...> Большое разочарование, конец еще одного акта в истории русской живописи, над которым давно уже пора опустить занавес» (*Койранский Александр.* Выставка «союза русских художников» // Утро России. 1910. № 336. 28 дек. С. 6).

[3] *...в большой статье, посвященной ей.* – См. статью «А.С. Голубкина» (Т. 5 наст. изд. С. 139–148).

[4] *...его посмертная выставка...* – См.: Т. 5 наст. изд. С. 632–633.

[5] *Г.Б. Якулов дал ряд маленьких вещей ∾ еще не давал никто...* – Тех же живописцев выделил в своем обзоре выставки А.А. Койранский: «Из молодежи особенно привлекают внимание Сарьян и Якулов. У Сарьяна та же разработка экзотических мотивов, что и в его вещах на Союзе: красивые, полнозвучные, красочные сочетания и резкий, простой, лаконический <...> рисунок. Якулов дал ряд вещей очень высокого декоративного достоинства. Его маленькие портреты, изображения толпы, лошадей очень красивы и по своей изысканной графике и по утонченности колорита» (*Койранский А.* XVIII выставка московского т-ва художников // Утро России. 1911. № 20. 26 янв. С. 5).

‹VI›. ВЫСТАВКИ. «НЕЗАВИСИМЫЕ». ТЕАТРЫ. НЕЗЛОБИНА. МАЛЫЙ. ХУДОЖ.-ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРУЖОК. ЛЕКЦИИ. О ЛИТЕРАТУРНОЙ БОГЕМЕ

Впервые – Русская Художественная Летопись. 1911. № 5, март. С. 79–82.

Оценка Волошиным постановки «Вассы Железновой» в этом обозрении вызвала в следующем номере «Русской Художественной Летописи» (1911. № 6, март) полемический отклик Сергея Ауслендера, который в заметке «Товарищество артистов Нового Драматического театра» критически отозвался о постановке этой петербургской труппой той же пьесы М. Горького: «Или поставлена она была в Петербурге уж слишком убого <...>, или степени добродушия у нас с Волошиным различны, но мое отнощение к “Вассе” – гораздо менее благожелательное. Я не могу простить г. Горькому скуки этих натуралистических нудных разговоров, мелодраматичности шаблонных – сына-идиота, матери-злодейки и т. д., слащавости этого символического сада и последнего монолога Вассы, – всей надоевшей пресной тенденциозности в изображении “темного царства”, где все состряпано по точному рецепту гражданских обличений и нет ничего живого, неожиданного, субъективного» (С. 91).

[1] *«Независимые».* – Группа художников (в основном выпускников московского Училища живописи, ваяния и зодчества), объеди-

нившаяся для устройства регулярных выставок и не выдвигавшая своей эстетической программы; их организатор – художник И.И. Горелов. Выставки «Независимых» «не имели коммерческого успеха и критиковались в печати за низкий профессиональный уровень» (см.: *Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л.* Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). Справочник. Пб.: Изд-во Чернышева, 1992. С. 142).

Выставка картин «Независимых» открылась 26 дек. 1910 в доме кн. Голицына на Лубянской пл. (см.: Утро России. 1910. № 330. 19 дек. С. 2). См.: Каталог 5-й выставки картин «Независимых». М., 1911. В отзывах печати о выставке преобладали негативные ноты. В частности, А.А. Койранский расценил представленные на ней работы как «претенциозный мусор»: «...если человеческая глупость может быть выражена при помощи красок, то здесь эта возможность использована в полной мере. <...> Печальная выставка безудержного дилетантизма!» (*Койранский А.* Выставка «независимых» // Утро России. 1911. № 5. 8 янв. С. 5). Вместе с тем были и попытки беспристрастно оценить усилия устроителей: «Существуя пятый год <...>, группа "независимых" доказала свою жизнеспособность. Отрицая какой бы то ни было контроль над выставляемыми произведениями, она, тем не менее, наряду с самой невозможной мазней умеет давать вещи, заслуживающие полного внимания. На этот раз выставка ютится в скромной квартире пятого этажа, куда подниматься приходится на лифте. <...> Выставка заключает в себе свыше 300 самых разнообразных произведений, густо покрывающих стены во всех ее комнатах» (*Мамонтов Серг.* Выставка «независимых» // Русское Слово. 1910. № 301. 30 дек. С. 5).

[2] *«Salon des Indépendants»* – «Салон Независимых» – см. одноименную статью Волошина (Т. 5 наст. изд. С. 385–388). Ср. оценку творческих опытов организатора выставки в цитированной выше статье Серг. Мамонтова: «Бесконечно плодовитый г. Горелов по-прежнему все свои силы отдает малопонятной каббалистической аллегории, причем блестки остроумия в его произведениях попадаются крайне редко, а некоторые вещи не выдерживают и снисходительной критики. Такова вся его кисло-сладкая символика, касающаяся Льва Николаевича Толстого, и проект памятника С.А. Муромцеву. К тому же краски г. Горелова бледны и рисунок слаб. Подкупает в творчестве этого художника только беззаветная его преданность искусству, которая помогла ему без лукавого мудрствования дать ряд беглых набросков, изображающих яснополянские дни. В них много искренности, и потому они отчасти передают впечатление всенародного горя».

[3] *...пьеса Н.А. Попова «Оле-Лук-Ойе, или Андерсеновы сказки».* – Премьера этой пьесы в 3-х действиях (5-ти картинах) состоялась в театре К.Н. Незлобина на Театральной площади утром 26 дек. 1910

(см.: Новости Сезона. 1910. № 2105. 26–27 дек. С. 41). Пьеса получила 1-ю премию на конкурсе пьес для детей. Ср. сообщение: «В театре Незлобина премированная сказка Н.А. Попова “Оле-Лук-Ойе” проходит с большим успехом. Сказка интересно поставлена и прекрасно разыгрывается. Из исполнителей выделяются г-жа Рындина и г. Неронов» (Рампа и Жизнь. 1911. № 1. 2 янв. С. 12).

[4] *«Любовь на земле» ∾ хорошо задуманным...* – Пьеса в 4-х действиях И.А. Новикова «Любовь на земле» (СПб., 1911) впервые представлена в театре К.Н. Незлобина 18 янв. 1911 (постановка Ф.Ф. Коммиссаржевского и К.Н. Незлобина). См.: Новости Сезона. 1911. № 2122. 18 янв. С. 2, 19.

[5] *...во время третьего акта громко шикала.* – Ср.: «...если пьеса не имела успеха на первом представлении, то этому виною одичание публики, которая теряет способность воспринимать лиризм таких пьес, как “Miserere” и “Любовь на земле”»; далее критик, признавая, что в пьесе «есть места, захватывающие своей силой и удивляющие новизной приема», отмечает: «Актеры играли пьесу старательно, но не уверенно <...> такую пьесу, как “Любовь на земле”, нужно играть особенно сознательно; г. Новиков написал ее блеклыми осенними красками, он тонкими линиями начертил только контуры людей, предоставляя актерам творить» (*Иль В.* <Ильнарская В.Н.> Театр Незлобина // Рампа и Жизнь. 1911. № 4. 23 янв. С. 10). О неоднозначности восприятия постановки свидетельствует и анонимный отзыв: «...пьеса по своим достоинствам и интересу очень пестрая. Попадаются кусочки талантливые, которые дала настоящая наблюдательность, чуткость, поэтическое настроение. А вперемежку с такими и преобладая над ними – совсем слабое: неумелое, скучное, плоское, вымученное» (Русские Ведомости. 1911. № 14. 19 янв. С. 5).

[6] *...критика... отнеслась к пьесе сочувственно...* – Характерен в этом отношении отзыв А.А. Койранского: «Пьеса написана прозрачно, с большой искренностью, с большой и настоящей любовью. <...> Пьеса Новикова должна занять совершенно исключительное место среди всего того, что ставится теперь на московских сценах. Она – подлинное художественное произведение, тонкое и наблюдательное, озаренное внутренней красотой» (*Койранский Александр.* «Любовь на земле» (Театр Незлобина) // Утро России. 1911. № 14. 19 янв. С. 4).

[7] *...отметила с одобрением ее родство с Чеховым.* – Ср.: «Пьеса напоминает “Вишневый сад”, но это не подражанье, это проникновенье Чеховым, это любовь к нему и понимание его» (*Иль В.* <Ильнарская В.Н.> Театр Незлобина // Рампа и Жизнь. 1911. № 4. 23 янв. С. 10). Но не у всех критиков эта преемственность Новикова-драматурга по отношению к Чехову вызывала одобрение: «Можно черпать из чужого источника, но пить следует из своего стакана. Г. Новиков пьет из Чехова прямо ведрами. <...> Зачерпнет в чернильницу и начинает осторожно, бережно обдумывая, писать. Пишет правильно,

неуязвимыми оборотами. Но чувствуется *чернильница*, в которую окунается перо. Чувствуется труд, литературничанье. И оттого в общем на драме Новикова печать скуки» (*Бескин Эм.* Московские письма. 60 // Театр и Искусство. 1911. № 5. 30 янв. С. 117).

[8] *...изобретательность и простота стиля.* – Ср. сходную оценку А. Койранским исполнения Е.Н. Рощиной-Инсаровой этой роли: «Образ нервной, порывистой женщины, в которой пламень жизни в последний раз тревожно вспыхивает перед тем, как погаснуть, передан ею с большой убедительностью» (Утро России. 1911. № 14. 19 янв. С. 4).

[9] *...движением вверх или вниз.* – «Васса Железнова» М. Горького в постановке К.Н. Незлобина (премьера – 8 февр. 1911) вызвала разноречивые оценки у критиков. Одни считали, что эта пьеса «не вплетет нового лавра в венок Горького-драматурга, не освежит его славы <...> нет яркости в красках и не ясен источник, откуда поднимается все это множество преступлений, ужасов и подлостей. Какая-то самодеятельная уголовщина, без интереса психологического и без значения бытописательного» (Русские Ведомости. 1911. № 31. 9 февр. С. 4); другие отмечали, что «пьеса написана в бытовых ярких тонах и в этих же тонах она была поставлена у Незлобина – жизненно, просто, без вычур» (*Иль В.* <Ильнарская В.Н.> Театр Незлобина // Рампа и Жизнь. 1911. № 7. 13 февр. С. 10). Эм. Бескин находил, что «Васса Железнова» – «лучшая постановка театра за сезон» (Театр и Искусство. 1911. № 7. 13 февр. С. 155–156), в этой оценке с ним совпадал А. Койранский («одна из лучших постановок незлобинского театра»), указывавший, однако, на вторичность пьесы: «То, что изобразил Горький в "Вассе Железновой", изображалось уже не раз» (Утро России. 1911. № 31. 9 февр. С. 4). См. также обзор критических суждений об этой постановке в коммент. Ф.Н. Пицкель в кн.: *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. М.: Наука, 1972. Т. 13. С. 521–522, 524–526.

[10] *...перевоплощений Кабанихи из «Грозы».* – Ср.: «...не совсем удовлетворила меня исполнительница заглавной роли г-жа Васильева. В Вассе Железновой больше силы, больше стали, больше Кабанихи, чем у г-жи Васильевой. <...> Ее Васса слишком мягка, чтобы пойти на преступление. Не веет от нее холодом, жутью, ужасом» (*Бескин Эм.* Московские письма. 62 // Театр и Искусство. 1911. № 7. 13 февр. С. 155–156).

[11] *«Miserere»* – пьеса С.С. Юшкевича, поставленная Московским Художественным театром. См. статью Волошина об этой постановке (Т. 5 наст. изд. С. 238–243).

[12] *...возобновлена «Гроза» Островского.* – Драма «Гроза» А.Н. Островского была представлена в Малом театре в первый раз по возобновлении 27 янв. 1911.

[13] *...Садовская и Рыбаков.* – О.О. Садовская исполняла роль Кабанихи, К.Н. Рыбаков – Дикого. Ср. сходное мнение: «Из всех

исполнителей безусловно хороша О.О. Садовская – ее Кабаниха – цельная, огромная фигура, без мелодраматизма, углубленная и страшная. Из остальных даже К.Н. Рыбаков поддался новым влияниям и Дикого изобразил в карикатурно-сгущенных тонах» (*Льв* <Львов Я.>. Малый театр // Рампа и Жизнь. 1911. № 5. 30 янв. С. 8).

[14] *...дух Островского отлетел от Малого театра.* – «Категорический провал “Грозы” в Малом театре» констатировал Эм. Бескин (Московские письма. 66 // Театр и Искусство. 1911. № 16. 17 апр. С. 333). В сходной тональности были выдержаны и другие отзывы: «Пьеса ли потускнела, исполнение ли не было достаточно воодушевленным, – только от прежней “Грозы” многое убыло. Вместо значительного, большого, сильного получилось нечто неровное, как бы случайное, местами даже бледное. <...> “Гроза” представилась чем-то ушедшим в старину и менее важным, чем прежде» (Русские Ведомости. 1911. № 22. 28 янв. С. 4); «Тон шатается, полная разноголосица, все идет врозь, нет общего замысла. <...> Всё вместе – одна грусть! Зачем было ставить “Грозу”, раз нет для этого данных!» (*Львов Як.* Малый театр // Рампа и Жизнь. 1911. № 6. 6 февр. С. 9).

[15] *...Пролог в стихах Бориса Садовского...* – См.: «Репетилов. Монолог» («Семь суток из Москвы тащил меня возок...», 1911) (*Садовской Борис.* Стихотворения. Рассказы в стихах. Пьесы. СПб.: Академический проект, 2001. С. 288–289. Новая б-ка поэта. Малая серия). Монолог был написан специально для вечера по просьбе его организатора и режиссера Ю.Л. Ракитина (см. связанные с этим письма Ракитина к Садовскому и другие материалы в статье: *Галанина Ю.Е.* Юрий Ракитин в России (1905–1917) // Лица. Биографический альманах. Вып. 10. СПб.: «Феникс» – «Дмитрий Буланин», 2004. С. 75–77).

[16] *...«Вицмундир»... «66»... фон-Менгдена и Бегичева.* – «Вицмундир» (СПб., 1845) – водевиль П.А. Каратыгина. «66» – оперетка В.П. Бегичева и И.В. Менгдена (СПб., 1859; М., 1888).

[17] *...не «старых», а только устаревших.* – Ср. анонимную заметку «Вечер водевилей»: «...первый опыт вышел не совсем удачно – и публика и артисты отвыкли от стиля водевиля, от куплета, от его жизнерадостной наивности. <...> “Дон-Ранудо де Калибродос” и “66” скучноваты, и особенно последний. “Вицмундир” же прошел весело, благодаря яркой игре г. Борисова» (Новости Сезона. 1911. № 2133. 30–31 янв. С. 6).

[18] *...отчеты в газетах об этом вечере.* – Приводим в сокращении один из них – анонимный репортаж «Вечер литераторов в кружке»: «Чтобы не выпускать фигурантов одного за другим унылой вереницей, был использован прием чтения “в креслах”. <...> На сцене, изображавшей салон, украшенный растениями, с бюстом Пушкина среди цветов, сидели в креслах литераторы, как бы находясь в непринужденной беседе друг с другом. Потом, по очереди, вставая и

подходя к кафедре или к столу на авансцене, докладывали публике свои произведения. Беллетристы чередовались с поэтами. Первым выступил Борис Зайцев с чтением большого отрывка из своей новой пьесы “Усадьба Ланиных”, затем шли поэты: Иван Новиков (деревенские стихотворения), М. Волошин (“Киммерийская весна”), Сергей Кречетов, С. Городецкий (“Лань” и “Выход из церкви”), С. Соловьев. Прочел свой бытовой и мало кому понравившийся рассказ мало кому известный г. Шмелев. Повеселил публику комическими отрывками из своей пьесы, изображающей прием у знаменитого писателя, А. Серафимович. Нина Петровская выступила с небольшим меланхолическим рассказом “На озере”. Имели успех петербуржцы: гр. Алексей Н. Толстой с главою из романа “Две жизни” и А. Ремизов характерным чтением своего апокрифа. Вместо не прибывшего М. Кузмина читал его стихи артист Художественного театра г. Ракитин. В общем, вечер, несмотря на все свои погрешности, видимо удовлетворил публику, весьма многочисленную. <...> Находились в зале: Брюсов, Арцыбашев и др.» (Утро России. 1911. № 11. 15 янв. С. 4). В другом газетном отчете возобладали иронические ноты: «Когда был поднят занавес, взорам собравшихся открылась гостиная и в ней в непринужденных позах 12 литераторов, точнее – 11 литераторов и 1 литераторша; чтобы не утомлять внимания публики, проза правильно чередовалась с поэзией: после каждого прозаика выступал поэт. В таком обильном количестве литературная пища оказалась для многих непереносной, и в третьем отделении публика валом валила из залы в промежутках между литераторскими выступлениями, так что стихи двенадцатого по счету литератора декламировались при более чем наполовину пустой зале» (Вечер литераторов // Русские Ведомости. 1911. № 11. 15 янв. С. 4). См. также: «Вечер литераторов» // Раннее Утро. 1911. № 11. 15 янв. С. 3.

[19] *...(из введения в психологию творчества).* – В объявлении о сегодняшнем 4-м литературном собеседовании в Литературно-Художественном кружке сообщалось, что «вступление сделает граф Ф.Г. де-ла-Барт “Психология литературной богемы (из введения к психологии творчества)”» (Русские Ведомости. 1911. № 19. 25 янв. С. 5).

[20] *«...Она ведет в Академию или в морг».* – Цитируется авторское предисловие к роману Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы» («Scènes de la vie de bohème», 1851). Ср.: «Для читателя беспокойного, для пугливого буржуа, для всех тех, кто привержен к точным определениям, мы повторим в виде аксиомы: “Богема – это испытательная пора в жизни всякого художника; это предисловие к Академии, к больнице или к моргу”» (*Мюрже А.* Сцены из жизни богемы. М.: Гослитиздат, 1963. С. 35. Пер. Е.А. Гунста).

[21] *...преобладание чувства над логикой и фантазии над рассудочностью.* – В газетном отчете о докладе Ф.Г. де Ла Барта более развернуто обозначены характерные признаки литературной богемы: «докладчик <...> указал, как на типичные черты богемы, на преоб-

ладание импульсов и инстинктов над волей, на крайний индивидуализм, даже анархизм, стремление следовать только непосредственным влечениям своего я, полное отрицание и порою сознательно враждебное отношение ко всем установившимся в обществе институтам, требованиям морали, строю жизни, преобладание фантазии над рассудочностью, беззаботное отношение к практической стороне жизни» (*М.* В Литературно-Художественном Кружке // Русские Ведомости. 1911. № 20. 26 янв. С. 4).

[22] *«...нам еще надо строить».* – Ср. изложение в цитированном газетном отчете: «Оппонентами выступили *В.Я. Брюсов* и *М.А. Волошин.* Брюсов указывал, что большинство черт, приписываемых докладчиком богеме, характерно для всякого лирического поэта и вообще богему не следует рассматривать как явление бытовое, как комплекс психических особенностей; к богеме принадлежали люди самых разных убеждений и характеров. Жившие одновременно Вилье де Лиль-Адан и Верлен являют собою полные противоположности; один – монархист, кичившийся знатностью своего рода и стремившийся поддерживать связи со знатью, другой – тянувшийся всю жизнь к низам общества и не хотевший получше устроиться, хотя литературный заработок давал к тому возможность. Богему, по мнению оппонента, следует рассматривать только как явление чисто-литературное, а не бытовое. Представители богемы те, кто в своем творчестве не признает никаких литературных традиций, никаких определенных, выработанных опытом столетий литературных форм. У них всё, – и сюжеты, и язык, и характер писаний, и форма произведений, – всё необычно, не укладывается ни в какие определенные рамки. Это – анархисты в искусстве. У нас к этому типу принадлежали Барков и Фофанов. *М. Волошин* говорил очень долго и длинно, говорил о граммофоне, цветной фотографии, кинематографе и о многом другом, только не о богеме. В заключение Ф. де-ла-Барт удачно и остроумно отпарировал возражения г. Брюсова. Беседа затянулась за полночь» (Там же).

<VII>. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ. «НОЧЬ В ИСПАНИИ» – ДЕКОРАЦИИ П. КОНЧАЛОВСКОГО. АНТИЧНЫЕ ТАНЦЫ В СТУДИИ Е.И. РАБЕНЕК (КНИППЕР). ТЕАТРЫ. НЕЗЛОБИНА.

Впервые – Русская Художественная Летопись. 1911. № 6, март. С. 96–98.

[1] *...вечер-бал в залах Московского купеческого клуба.* – Этот вечер-бал состоялся в Московском купеческом собрании на Малой Дмитровке 3 марта 1911: «Сегодня “Ночь в Испании”. Роскошно-декорированный зал. Бой быков (трюк). Уличная жизнь в Испании,

национальные песни и пляски. – Сегедилья, Магагуения, Эль-Оле, Фонданго, Качуча, Сарабанда и проч.» (Русские Ведомости. 1911. № 50. 3 марта. С. 1). Ср. предварительное оповещение: «"*Ночь в Испании*". Бал общества бывших воспитанников Лазаревского института восточных языков, под названием "Ночь в Испании", <...> обещает быть очень интересным. В роскошно-декорированном зале будет представлена уличная жизнь Испании: таверны, кафе, уличные продавщицы, киоски с цветами и шампанским, здесь же будут национальные испанские пляски и песни» (Утро России. 1911. № 49. 2 марта. С. 4).

[2] *...бой быков, танцы и песни были забавны...* – Ср. газетное сообщение: «Вечер <...> прошел вчера с большим оживлением. <...> Гвоздь вечера – шуточный бой быков – вышел особенно удачным, развеселив публику, битком наполнившую залы купеческого собрания» (Ночь в Испании // Там же. № 51. 4 марта. С. 4).

[3] *В своей статье о «Бубновом Валете»...* – См. с. 343–347 наст. тома.

[4] *...с этой зимы начавшая существовать самостоятельно...* – Ср. объявление: «Э.И. Книппер-Рабенек наряду со своими специальными уроками пластики открывает занятия стильным танцем (Menuet, Gavote, Lancier, Eccossaise и др.) для взрослых и детей»; адрес студии: Мясницкая, Чудовский пер., д. Стахеева, № 5 (Рампа и Жизнь. 1911. № 1. 2 янв. С. 20).

[5] *...пишущим эти строки.* – Волошин посещал репетиции пластических танцев в студии Рабенек и читал там лекции в феврале 1911 (см.: Труды и дни. С. 267).

[6] *Пьеса осталась легкой шуткой, полу-импровизацией.* – Премьера пьесы Юрия Беляева «Красный кабачок. Фантастическая история в одном действии» (вместе с комедией-сказкой Л.Н. Толстого «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил») состоялась в театре К.Н. Незлобина 8 марта 1911. С оценкой спектакля Волошиным согласуются другие отзывы об этом «красивом, но незначительном гротеске»: «В общем это милая, но, конечно, незначительная вещь. Поставлена она у Незлобина стильно, с настроением, в красивых костюмах» (*Львов Як.* Театр Незлобина // Рампа и Жизнь. 1911. № 11. 13 марта. С. 10); «Кое-что в этой шутке занимательно, не лишено вкуса <...> "Кабачок" красиво поставлен, но сыгран лишь с подделанною веселостью» (Русские Ведомости. 1911. № 55. 9 марта. С. 4); «малозначительный и малоталантливый пустяк» (А. Койранский // Утро России. 1911. № 55. 9 марта. С. 4).

[7] *Асланов создал... ∾ исторически-точную фигуру.* – Об удачном исполнении Н.П. Аслановым роли барона Мюнхгаузена писали и другие обозреватели: «Хорошую, интересную фигуру барона дает г. Асланов» (*Львов Як.* Театр Незлобина. С. 10); «...только один Асланов вразрез со всеми играл в нужных мягких полутонах» (*Бескин Эм.*

Московские письма. 64 // Театр и Искусство. 1911. № 11. 13 марта. С. 236).

[8] *Рындина и Лелева в роли крепостных актрис...* – Подразумеваются роли актрис, соответственно, Лизы Огоньковой и Дуни Слезкиной. Ср.: «Из дам грациозна, мила только г-жа Лелева» (*Львов Як.* Театр Незлобина. С. 10).

[9] *...прекрасную игру Неронова (Крестьянский черт)...* – Удачное исполнение этой роли отмечали и другие критики: «Отлично играл, с настоящим юмором, мужицкого черта г. Неронов» (Русские Ведомости. 1911. № 55. 9 марта. С. 4); «Из многочисленных исполнителей сказки только г. Неронов (мужицкий черт) может быть отмечен. Прекрасный артист дал черта таким, каким он должен представляться воображению мужика. Один он был на высоте авторского замысла, и только в его игре звучала деревня. Все остальные играли в "пейзан"» (*Койранский Александр.* «Первый винокур» (Театр Незлобина) // Утро России. 1911. № 55. 9 марта. С. 4).

[10] *...ставить эту пьесу было предприятием безнадежным.* – Точку зрения Волошина разделяли и другие рецензенты: «...наивность, простота "Первого винокура" пропали. То, чем сильна сказка, ее примитивность, ее мужицкая мораль и фантастика не вышли. <...> И в игре и в постановке было много придуманного нарочного» (*Львов Як.* Театр Незлобина. С. 10); «Тяжко было видеть, как эту идейную страничку Толстого, написанную им в эпоху увлечения литературой для народа, поднесли в сусальном золоте театральной феерии для разряженной толпы первых представлений» (*Бескин Эм.* Московские письма. 64. С. 236).

<VIII>. ТАНЦЫ

Впервые – Русская Художественная Летопись. 1911. № 8, апр. С. 128.

Первая часть этой корреспонденции («"У жизни в лапах" на сцене Московского Художественного театра»), помещенная под рубрикой «Театры», вошла в макет книги 3-й «Ликов творчества» (см.: Т. 5 наст. изд. С. 236–238).

[1] *На днях состоялось публичное выступление... бывших учениц Е.И. Рабенек (Книппер)...* – Дата этого выступления не установлена.

<IX>. ТЕАТРЫ. «LA DAME AUX CAMÉLIAS» НА СЦЕНЕ ТЕАТРА НЕЗЛОБИНА. ВОЗОБНОВЛЕНИЕ «ГОРЕ ОТ УМА» В МАЛОМ ТЕАТРЕ.

Впервые – Русская Художественная Летопись. 1911. № 9, май. С. 144–147.

[1] *...постановки «Дамы с камелиями» у Незлобина...* – Драма в 5 актах Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» («La dame aux camélias», 1852) впервые представлена в постановке К.Н. Незлобина под заглавием «Как поживешь, так и прослывешь» 23 марта 1911.

[2] *Вот смысл всех критик.* – Ср.: «...в настоящее время пьеса Дюма обветшала весьма значительно, звучит фальшиво, детски-наивно, слащаво и если и ценна, то только как реликвия, с которой связано столько дорогих имен» (*Львов Як.* Театр Незлобина // Рампа и Жизнь. 1911. № 13. 27 марта. С. 8); «Трудно понять, для чего театр Незлобина потревожил вчера добрую, старую пьесу, с названием которой как-то невольно связываешь всегда имя какой-нибудь великой гастролерши» (*Койранский А.* Дама с камелиями (Театр Незлобина) // Утро России. 1911. № 68. 24 марта. С. 4). «"Даме с камелиями" вышли все сроки, интерес к ней, когда-то такой большой и взволнованный, исчерпан до последнего дна», – писал Н.Е. Эфрос и, отмечая «опасный возраст и художественную нищету» драмы Дюма-сына, заключал: «Стоило ли отважиться на такой рискованный эксперимент?» (*Н. Эф.* Театр и музыка. «Дама с камелиями» в театре Незлобина // Русские Ведомости. 1911. № 69. 25 марта. С. 6).

[3] *...«Обнаженную», «Тайфун», «Жулика»...* – Пьесы из репертуара театра К.Н. Незлобина – «Обнаженная» французского драматурга Анри Батайля, «Тайфун» венгерского драматурга Мельхиора Ленгиеля, «Жулик» И.Н. Потапенко.

[4] *...портрет Мари Дюплесси...* – Мари Дюплесси – прообраз Маргариты Готье, героини «Дамы с камелиями».

[5] *...в нескольких строках Сен-Виктора.* – Цитируется книга Поля де Сен-Виктора «Современный театр» (*Saint-Victor Paul de.* Le théâtre contemporain. Paris, 1889. P. 210). Эта же цитата использована Волошиным в статье «Современный французский театр» (см.: Т. 3 наст. изд. С. 197–198).

[6] *... Мими Пенсон с Манон Леско...* – Героини, соответственно, одноименной новеллы Альфреда де Мюссе (1843) и романа аббата Прево «История кавалера де Гриё и Манон Леско» (1733).

[7] *Ее «дама с камелиями» была глубоко русской женщиной.* – Ср. суждение Як. Львова о Е.Н. Рощиной-Инсаровой в этой постановке: «Она играет не "Даму с камелиями" <...>, а страдающую русскую женщину с глубокой тоской, надрывом, с большим, но некрасивым страданием» (Рампа и Жизнь. 1911. № 13. 27 марта. С. 8)

[8] *...русская Маргарита была убедительна и прекрасна.* – Оценка Волошина расходится с мнением ряда критиков, считавших, что Рощиной-Инсаровой не удалось создать образа, сопоставимого с Маргаритой Готье в исполнении знаменитых актрис Элеоноры Дузе, Сары Бернар, Режан. По мнению Як. Львова, Рощина-Инсарова «дает отдельные моменты огромной силы, захвата, даже тонкости, но нет у нее ни кокотки, нет ни француженки, нет сентиментальности, наивной поэзии, нет внешней декоративности страдания, на чем

построен весь Дюма. <...> Г-жа Рощина слишком опрощает роль, выходит из стиля, лишает ее обаяния, делает суховатой» (Там же). Н.Е. Эфрос считал, что Рощина-Инсарова «демонстрирует свое тонкое искусство, щеголяет им. <...> И от этого наивного щегольства, которое так ненужно по-настоящему талантливой Рощиной-Инсаровой, пропадают простота и правда исполнения» (Русские Ведомости. 1911. № 69. 25 марта. С. 6). А. Койранский полагал, что «г-жа Рощина-Инсарова ошибочно остановила свой выбор на этой роли. Превосходная артистка привлекает нас как раз другими сторонами своего дарования» (Утро России. 1911. № 68. 24 марта. С. 4).

[9] *Возобновление «Горе от ума» в Малом театре.* – Этот раздел статьи с сокращениями перепечатан в кн.: «Горе от ума» на русской и советской сцене: Свидетельства современников. М.: Искусство, 1987. С. 230–232, 371 (примеч. Н.Н. Панфиловой и О.М. Фельдмана). Ниже использованы сведения из примечаний к этой публикации.

[10] *...на самый конец сезона.* – Премьера комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» в постановке Е.А. Лепковского состоялась в Малом театре 25 апр. 1911. В отзывах печати на премьеру преобладали критические ноты: «...чем меньше будут говорить о новом “Горе от ума” Малого театра, тем более в выигрыше будет театр <...> раз нет исполнителей, то и не надо ставить пьесу, а то давать “Горе от ума” без Чацкого, без Лизы, без Молчалина действительно не стоит. <...> Г. Лепковский весь ушел в дешевое умничанье, в выдумку, а весь стиль спектакля не выдержан, темп скомкан, все шатается» (*Львов Як.* <Розенштейн Я.Л.>. Малый театр // Рампа и Жизнь. 1911. № 18. 1 мая. С. 9). С.В. Яблоновский поначалу увидел в спектакле шаг к обновлению Малого театра («Есть кое-что и от “старинки”, ну да ведь в Малом театре революции не произведешь» // Русское Слово. 1911. 26 апр.), но несколько месяцев спустя признал: «...это был незадачливый спектакль, в каком-то медленном темпе, с какими-то ненужными паузами, без темперамента, вялый и скучный, ничем не напоминающий тот блеск, с каким когда-то шла эта комедия на этих подмостках» (Театральная Газета. 1915. 6 сент.). О недостаточности режиссерского творчества в этом спектакле пишут и современные театроведы (см., например: *Шах-Азизова Т.К.* Малый театр // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Кн. 3. Зрелищные искусства. Музыка. М.: Наука, 1977. С. 74–75).

[11] *...на декорациях Л.М. Браиловского...* – Л.М. Браиловский стал в это время основным художником Малого театра, оформил 10 спектаклей.

[12] *«Грибоедов очень умен, но Чацкий глуп».* – Неточно цитируется письмо А.С. Пушкина к П.А. Вяземскому от 28 янв. 1825) *Пушкин.* Полн. собр. соч. Л.: Изд. АН СССР, 1937. Т. 13. С. 137).

[12] *...Софья (Комаровская) была очень хороша.* – Ср. суждение Як. Львова: «Софья <...> у г-жи Комаровской намечена очень нежно, красиво и стильно, так красиво, что даже не хочется замечать

плохой читки стихов» (Рампа и Жизнь. 1911. № 18. 1 мая. С. 10). По свидетельству актрисы, толкование роли Софьи было подсказано ей А.А. Яблочкиной (*Комаровская Н.И.* Виденное и пережитое. Л.; М.: Искусство, 1965. С. 101).

А.В. Лавров

«ОБРАЗЫ ИТАЛИИ» П. МУРАТОВА

Впервые – Русские Ведомости. 1911. № 19. 25 янв. Подпись: А – ръ. (Публикация обнаружена Патрицией Деотто). Авторство Волошина устанавливается по черновому автографу, сохранившемуся в его архиве (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 291; опубликован: Из лит. наследия-1. С. 231–232). Печатается по тексту газетной публикации.

Обстоятельства, сопутствовавшие публикации, и смысл псевдонима остаются непроясненными.

Рецензия на 1-й том историко-культурных эссе П.П. Муратова «Образы Италии» (М., 1911). 2-й том этой книги был издан в Москве в 1912, третий – в Берлине в 1924 (вместе с переизданием первых двух томов). «Образы Италии» сразу по выходе в свет вызвали живейший читательский интерес и множество хвалебных откликов (см. обзор их в статье Л.М. Щемелевой о Муратове в кн.: Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. Т. 4. М.: Большая Российская энциклопедия, 1999. С. 171–172).

[1] *«Итальянские впечатления» В.В. Розанова и «Моя Италия» Трубникова...* – Книга Розанова была издана в Петербурге в 1909, книга А.А. Трубникова – там же в 1908.

[2] *Он путешествовал уже не по Рескину.* – Имеются в виду известные книги Джона Рескина «Современные живописцы» в 5 томах (1843–1860), «Семь светочей архитектуры» (1849), «Камни Венеции» (1851–1853).

[3] *Ему интимно близки – и четкий Симондс... и особенно Бернгард Бэрнсон.* – Ср.: «...у английских писателей мне не только пришлось учиться Италии, но и учиться писать об Италии. Высокие примеры Дж.А. Симондса и Уолтера Патэра были у меня всегда перед глазами» (*Муратов П.* Образы Италии. Т. 1. С. 15). Называя далее четыре книги американского искусствоведа Бернарда Бернсона (Berenson), Муратов утверждает, что они «являются лучшими среди всех современных книг об итальянском искусстве и классическими по принятому в них методу исследования» (Там же. С. 98). Филипп Монье упомянут как автор книг «Кватроченто» (1901) и «Венеция XVIII века» (1908). В черновом автографе Волошина в этом ряду названа (см.: Из лит. наследия-1. С. 231) также Вернон Ли (1856–1935) – английская писательница, эссеист, автор книг «Очерки восемнадцатого века в Италии» (1880), «Эвфорион» (1884), «Дух Рима: страницы из дневника» (1906).

[4] *...к трудам Андрэ Мореля...* — Упоминаются книги: *Maurel Andre.* 1) Les petites villes d'Italie. Paris, 1910; 2) Un mois à Rome. 6 éd. Paris, 1909.

[5] *«Amori et dolori sacrum»...* — Эта книга Мориса Барреса вышла в свет в 1902.

[6] *...служит ему Вергилием.* — Подразумевается: проводником — подобно римскому поэту Вергилию, сопровождавшему Данте в его путешествии по загробному миру («Божественная Комедия»),

[7] *...Мантенью в Эремитани.* — Имеются в виду главы «Церковь на Арене» (о падуанских фресках Джотто в церкви, расположенной на месте арены древнего амфитеатра) и «Андреа Мантенья» (о фресках Мантеньи в церкви Эремитани) (С. 93–106).

[8] *...со времени «Воскресших богов» Мережковского...* — «Воскресшие боги. (Леонардо да Винчи)» (1901) — роман Д.С. Мережковского, вторая часть трилогии «Христос и Антихрист».

[9] *...отрывками из трагедии Вебстера.* — В главе «Бронзино и его время», касаясь событий флорентийской истории XVI в., Муратов параллельно рассматривает сюжеты трагедий английского драматурга Джона Уэбстера «Герцогиня Амальфи» (1612–1614) и «Белый дьявол, или Виттория Коромбона» (1609–1613), замечая, что «никто лучше не чувствовал дух этого ужасного времени и не выразил его с такой потрясающей силой слов и драматического действия» (С. 196).

А. Л.

«О МОДНЫХ ПОЗАХ И ТРАФАРЕТАХ» СТИХИ Г. ИГОРЯ-СЕВЕРЯНИНА И Г-ЖИ МАРИИ ПАПЕР

Впервые — Утро России. 1911. № 28. 5 февр. С. 2. Печатается с исправлением ошибок в цитатах, допущенных в этой публикации.

В статье характеризуются книга Марии Папер «Парус. Стихи 1907–1910 г.» (<М.>: Тип. торг. д. Пожидаевой и Эдельберг, <1911>; тираж 300 экз.) и брошюра в составе восьми стихотворений Игоря Северянина «А сад весной благоухает!.. Стихи» (СПб.: Тип. И. Флейтмана, 1909; тираж 100 экз.). Текст брошюры воспроизведен и прокомментирован в кн.: *Игорь Северянин.* Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы / Изд. подгот. В.Н. Терёхина, Н.И. Шубникова-Гусева. М.: Наука, 2004. («Литературные памятники»). С. 422–426, 815–816 (ниже отсылки на это издание обозначаются сокращенно: *Игорь Северянин*).

Оба автора, привлекшие внимание Волошина, ко времени появления его статьи оставались на периферии литературной жизни. Шумная слава придет к Игорю Северянину в 1913, после выхода в свет его первой большой поэтической книги «Громокипящий ку-

бок», – однако и малотиражная брошюра «А сад весной благоухает!..» не была обойдена вниманием критики: зафиксированы две газетные рецензии на нее – в «Биржевых Ведомостях» и «Красноярском вестнике» (см.: *Игорь Северянин.* С. 815–816). «Парус» – единственный опубликованный сборник стихов Марии Папер, однако во второй половине 1900-х – 1910-х эта поэтесса многократно выступала с поэтическими публикациями в различных столичных изданиях: Поэт. 1907. № 3, 4; Юность. 1907. № 2/3; Лебедь. 1908. № 1, 3; Весна. 1908. № 11–13, 15; Зеркало. 1911. № 7; Женское Дело. 1911. № 9; 1912. № 13; 1913. № 11, 13; 1914. № 8, 15; 1915. № 9; Млечный Путь. 1914. № 5; 1915. № 1, 4–7; 1916. № 1; Мир Женщины. 1916. № 1/2, 5, 7/8; и др.

Дочь журналиста и педагога Якова Львовича Папера (1842–1914), Мария Папер ко времени публикации ее стихотворного сборника получила в московской литературной среде определенную, но достаточно курьезную и незавидную известность. В мемуарном очерке «Живое о живом» (1933) М. Цветаева излагает рассказ Волошина о том, как М. Папер (в тексте Цветаевой – Паппер) явилась к В. Ходасевичу и в течение длительного времени донимала его своими стихами (*Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 4. С. 207–208). Очерк Цветаевой побудил Ходасевича написать собственные – а не в опосредованной, как в «Живом о живом», передаче – воспоминания о встречах с М. Папер (см.: Там же. 1995. Т. 7. С. 444–445, 463). В очерке «Неудачники», опубликованном в газете «Возрождение» 10 и 12 янв. 1935, Ходасевич описал нелепый внешний облик поэтессы («...сидело на табурете какое-то существо в черном ватном пальто, набитом, как кучерская шуба. Барашковая приплюснутая шапочка была покрыта огромным серым платком, который, перекрещиваясь на груди, сзади завязан был в толстый узел. Поверх платка, на шнуре, висела барашковая муфточка бочонком. При моем появлении существо не пошевельнулось. Оно продолжало сидеть, растопырив руки в черных вязаных перчатках и тяжело упершись в пол резиновыми галошами, доходившими ему почти до колен»), охарактеризовал ее поэтические опыты («Стихи оказались разительной чепухой, выраженной, однако, по всем правилам стихотворства, разнообразными размерами, сложными строфами, с метафорами и другими риторическими фигурами. Единственная их тема была любовная, самые прямые эротические картины и образы так и сыпались друг за другом, причем очевидно было, что все это писано понаслышке»); рассказал также о попытках М. Папер завязать отношения с другими литераторами и о том, какое последствие возымел факт посвящения «Паруса» поэту и критику Александру Койранскому: «Литератор, человек добродушный, хотя известный всей Москве своими непрестанными каламбурами и эпиграммами, на сей раз от конфуза лишился и добродушия и остроумия. Недели через две после выхода книжки мы с ним спускались по мраморной

лестнице в редакции “Утра России”. Вдруг снизу – Мария Папер в галошах и с пачкою белых книжечек: она сама разносила “Парус” свой по редакциям. Не успела она произнести ни слова, как мой приятель ей отчеканил:

– Сударыня, вы можете писать глупости, но не имеете права без спроса их посвящать. Будьте здоровы.

Она замерла на лестнице, не успев даже пискнуть. Больше я не видал ее» (*Ходасевич В.* Колеблемый треножник. Избранное. М.: Сов. писатель, 1991. С. 439–442).

[1] *«Родной сестрой мне стала рысь»* – строка из стихотворения «Во мне кипит, бурлит волна...» (*Папер Мария.* Парус. С. 7).

[2] *«Нежный поэт упоительно пьян»* – строка из стихотворения «Бал жрецов искусства (К.Д. Бальмонту)» («Искрится влага в прозрачных бокалах...») (Там же. С. 27).

[3] *...«растоптанная лилия, оскверненный Божий храм»...* – Фрагмент первой строки стихотворения «Я растоптанная лилия...» (Там же. С. 5).

[4] *...«кипит, бурлит волна ∾ тайны эстетической»...* – Начало стихотворения «Во мне кипит, бурлит волна...» (Там же. С. 7).

[5] *«О, жажду нежного ∾ восторга пьяного»...* – Заключительная строфа стихотворения «Иду овеяна полудремотною...» (Там же. С. 48).

[6] *«Щемящие ласки ∾ кисейный наряд».* – Заключительная строфа стихотворения «Пробуждение (Памяти Мирры Лохвицкой)» («Я поздно проснулась, заря догорала...») (Там же. С. 28).

[7] *«Я одной струей желанного вечный мрамор орошу»* – цитата из стихотворения «Я растоптанная лилия...» (Там же. С. 5).

[8] *«Близ тебя я проснусь... нальюсь»* – цитата из стихотворения «Я умру или буду твоею...» (Там же. С. 47).

[9] *«Темен был его плащ ∾ ничего не скрывать!»* – Строки из стихотворения «Я желала б, чтоб ты рассказала о нем...» (Там же. С. 49).

[10] *...«с легкой синью глаз лилейных»...* – Имеются в виду начальные строки стихотворения «Призыв (Сергею Городецкому)»: «Мальчик стройный, мальчик гибкий // С легкой синью глаз лилейных...» (Там же. С. 14).

[11] *...она с ним заодно...* – Подразумевается строка из стихотворения «Непонявшим братьям (В. Ропшину)» («Узел цепи свергшая словами...»): «О, поймите, что одно я с вами...» (Там же. С. 17). *«Конь блед»* – повесть В. Ропшина (Б.В. Савинкова) «Конь бледный» (1909), первое произведение, принесшее его автору литературную известность.

[12] *...о «девственно-пышном... цветке»...* – Подразумевается строка из стихотворения «Красная роза (Сергею Ауслендеру)» («Красная роза – первое крови волненье...»): «Девственно-пышный, страсти махровый цветок» (*Папер Мария.* Парус. С. 46).

[13] *«Мы с тобою, дитя, прощались навеки, но не навсегда»* – цитата из стихотворения «Весна (Осипу Дымову)» («Настала весна, разливались все реки...») (Там же. С. 61).

[14] *...они – сестры...* – Подразумевается строка из стихотворения «Индиане (Далекой памяти Авроры Дюдеван)» («Дороги торны...»): «Мы – сестры... сестры» (Там же. С. 22).

[15] *...в «медовую греховную ночь...»* – Подразумеваются строки из стихотворения «Коринна (Памяти госпожи Сталь)» («Я из полой реки излилась...»): «Я в апрельскую ночь родилась, // В медовую греховную ночь...» (Там же. С. 18).

[16] *...другом и «кровным братом»...* – Подразумевается строка из стихотворения «Памяти Байрона» («Он умер сотню лет тому назад...»): «Но он – мой друг и он мой кровный брат...» (Там же. С. 25).

[17] *...скомпрометированы: Федор Сологуб... Пшибышевский.* – Имеются в виду стихотворения «Недотыкомка (Федору Сологубу)», «Пробуждение (Памяти Мирры Лохвицкой)», «В бесстенном (С. Сергееву-Ценскому)», «Роса (Александру Блоку)» (Там же. С. 59, 28, 19, 55), цикл из двух стихотворений «Станиславу Пшибышевскому» (Там же. С. 23–24), а также эпиграфы из Оскара Уайльда (ко всей книге) и С. Рафаловича (ко всей книге и к разделам «Трепеты рдяные» и «Во имя свое». – С. 35, 53); Рафаловичу также посвящен раздел «Дали корабельные» (С. 11).

[18] *Гитана! ∾ культ нагого стана.* – Приведен в сокращении (без второго катрена) сонет «Хабанера» (1909) (*Игорь Северянин.* С. 425–426).

[19] *«От всей души ∾ широкого распространения».* – Приведен в сокращении отзыв И.А. Гриневской, помещенный на 3-й стороне обложки сборника «А сад весной благоухает!..» (Там же. С. 815).

[20] *«Памяти ∾ благоговейно склоненный».* – Это посвящение напечатано на 2-й стороне обложки того же сборника (см. его точное воспроизведение: Там же. С. 815).

А.В. Лавров

ПОЗЫ И ТРАФАРЕТЫ

(Стихи Э.И. Штейна и И. Эренбурга)

Впервые – Утро России. 1911. № 34. 12 февр. С. 6.

Рецензия на кн.: Илья Эренбург. Стихи. Париж, 1910; Э.И. Штейн. Я. СПб.: Тип. т-ва «Общественная польза», 1910.

«Я» – единственный сборник стихотворений Э.И. Штейна, более никак о себе в литературе не заявившего; он не вызвал серьезного внимания критики – вероятно, по причине очевидного отсутствия у автора каких-либо творческих способностей. (Примечательна запись Ф.Ф. Фидлера на авантитуле экземпляра книги, полученного

им от автора 13 янв. 1911 (Библиотека Пушкинского Дома, шифр 73 2/18): «Более бездарной глупости и глупой бездарности я еще не встречал!»). В обзоре «Новые сборники стихов» В. Брюсов констатировал: «К сожалению, стихи г. Штейна весьма плохи, и энергия выражения заменена в них пустыми восклицаниями <...> хочется думать, что книга г. Штейна только случайное недоразумение» (Русская Мысль. 1911. № 2; *Брюсов В.* Среди стихов. 1894–1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. М., 1990. С. 338).

«Стихи» – первая книга И. Эренбурга, которой он начал свой писательский путь. Будучи изданной незначительным тиражом, она, однако, вызвала к себе живой интерес в печати. В. Брюсов приветствовал ее появление в цитированной выше обзорной статье: «Обещает выработаться в хорошего поэта И. Эренбург, дебютирующий небольшой книжкой стихов, изданных в Париже. В его стихах сказывается не столько непосредственное дарование, сколько желание и умение работать. Появляясь в печати в первый раз, он уже обнаруживает настоящее мастерство стиха. <...> Строгость его манеры, обдуманность его эпитетов, отчетливость и ясность его изложения показывают, что у него есть все данные, чтобы в поэзии достигать поставленных себе целей» (*Брюсов В.* Среди стихов. С. 339). «Романтик наших дней» – название сочувственной рецензии Н.В. Заботкина, утверждавшего, что Эренбург «как бы воскрешает перед нами поэзию трубадуров» (Известия книжных магазинов т-ва М.О. Вольф. Вестник литературы. 1911. № 4. Стб. 90). В.М. Волькенштейн, напротив, полагал, что Эренбург в своих стихах современен: «На него явно повлияли Верлэн, Роденбах; Блок и отчасти Кузмин – из русских модернистов. <...> В его стихах чувствуется некоторая фантазия, но холодная, преждевременно усталая, забившаяся в какой-то экзотический тупик. Ибо, несмотря на искреннюю сосредоточенность, несамостоятельный автор всецело находится во власти декадентской схемы» (Современный Мир. 1910. № 10. Отд. II. С. 160). Другой, анонимный рецензент признавал, что в «Стихах» «немало рассыпано блесток истинной поэзии», однако «слишком узок и слишком чужд русскому читателю тот круг настроений, которым ограничил себя г. Эренбург» (Новый Журнал для всех. 1911. № 27, янв. Стб. 121). Как сообщает Б.Я. Фрезинский, всего появилось в различных газетах и журналах не менее 20 рецензий на первую книгу Эренбурга, он же приводит в примечаниях к ее переизданию многочисленные цитаты из них; см.: *Эренбург Илья.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 647–653 (Новая б-ка поэта). См. также характеристику отзыва Волошина во вступительной статье Б.Я. Фрезинского к переписке В.Я. Брюсова с И.Г. Эренбургом (Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. М.: Наука, 1994. Кн. 2. С. 516).

Личное знакомство Эренбурга с Волошиным ко времени написания его статьи еще не состоялось. Обстоятельства, сопутство-

вавшие ее появлению, Волошин изложил в мемуарной записи об Эренбурге (20 апр. 1932): «Я не помню, в каком году это было: мне швейцар подал завернутую в бумагу книгу стихов. Принесла сестра автора. Я развернул и обратил внимание на то, что обложка книги была напечатана вверх ногами. Это была случайность, но я принял за оригинальничанье и соответственно этому осудил. <...> У меня это сказалось в отношении моем к стихам. Я дал о книжке довольно резкий отрицательный отзыв. А этот отзыв был одинокий: русская критика встретила первую книгу Эр<енбурга> благосклонно, <что> сперва вызвало его обиду на меня и враждебность при первой встрече, а потом, при второй, послужило поводом к дружбе, т<ак> к<ак> он сам стал относиться к своей книге очень отрицательно и мой отзыв о ней стал для него образцом критического прозрения» (История моей души. С. 352–353).

[1] *...стихи... вышли недавно в Париже ∾ «Романтические цветы» Гумилева.* – Сборник Эренбурга «Стихи» отпечатан в парижской типографии «Данциг» не позднее августа 1910. Второй сборник Н. Гумилева «Романтические цветы» издан в Париже в 1908. Параллель с Гумилевым проводил и В. Брюсов в своем отзыве о «Стихах» Эренбурга: «Среди молодых разве одному Гумилеву уступает он в умении построить строфу, извлечь эффект из рифмы, из сочетания звуков. В отличие от большинства начинающих, И. Эренбург не исключительно лирик, но охотно берется за полуэпические темы, обрабатывая их в форме баллады (в этом отношении тоже напоминая Гумилева)» (*Брюсов В.* Среди стихов. С. 339).

[2] *...На пять столетий опоздал.* – 1-я строфа стихотворения, открывающего «Стихи» (*Эренбург И.* Стихотворения и поэмы. С. 77).

[3] *Влача тяжелые доспехи ∾ Я их пою – они мои.* – Весь последующий текст того же стихотворения (Там же).

[4] *...Грустные священники в усталых кружевах.* – 1-я строфа следующего стихотворения той же книги (Там же. С. 78).

[5] *Ты, красавица Мадонна ∾ Ненасытная Мадонна.* – Фрагменты из стихотворения «Ты, красавица Мадонна...» (Там же. С. 101).

[6] *...Да и ей, наверно, надоест.* – С неточностями и с изъятием 2-го и заключительного четверостишия приводится стихотворение «Так устали согнутые руки...» (Там же. С. 103–104).

[7] *«В ладье Харона», «Распятье».* – Подразумеваются стихотворения «Там» («Я в лодке Харона, с гребцом безучастным...», 1900), «Сообщники» («Ты думаешь, Голгофа миновала...», 1902), входящие в книгу З.Н. Гиппиус «Собрание стихов 1889–1903 г.» (М.: Скорпион, 1904). См.: *Гиппиус З.Н.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1999. С. 104–105, 136–137 (Новая б-ка поэта).

[8] *В далеком алтаре, у образа Мадонны ∾ И будет темный свод над нами, как шатер.* – Фрагменты из стихотворения «В тяжелый

свод ушли тяжелые колонны...» (*Эренбург И.* Стихотворения и поэмы. С. 103).

[9] *...Положив следы своих зубов.* – Строфа из «Баллады» («Сам сеньор посылает привратника...») (Там же. С. 94).

[10] *Она стояла при Бурбонах ∾ Как прежде, наводили страх.* – 2-е и 3-е четверостишия стихотворения «Notre-Dame» («На берегу унылой Сены...») (Там же. С. 92).

[11] *В аллеях Сен-Жермена ∾ в серебристой пудре.* – Цитатный пересказ стихотворения «Когда задумчивая Сена...» (Там же. С. 83–84).

[12] *...срифмовал «Бестужев» и «кружев»...* – Подразумевается строфа из стихотворения «Опала» («Блестящие ходят персоны...», 1903), входящего в книгу Андрея Белого «Золото в лазури» (М.: Скорпион, 1904):

«В опале?.. Назначен Бестужев?»
Главу опустил – и молчит.
Вкруг море камзолов и кружев,
волнуясь, докучно шумит.

(*Белый Андрей.* Стихотворения и поэмы. Т. 1. СПб.; М.: «Академический проект» – «Прогресс-Плеяда», 2006. С. 106).

[13] *...«сыпалось золото с кружев, с розоватых брабантских манжет».* – Неточная цитата из стихотворения «Капитаны» («1. На полярных морях и на южных...»), входящего в книгу Гумилева «Жемчуга. Стихи» (М.: Скорпион, 1910. С. 81).

[14] *...безвкусия, что у Марии Папер...* – См. об этой поэтессе в статье Волошина «О модных позах и трафаретах» (С. 374–376 наст. тома).

[15] *«Habet illa in alvo»* <«Она имеет во чреве» – *лат.*> («Ее движенья непроворны...», 1902) – стихотворение Брюсова, входящее в его книгу «Urbi et Orbi» (1903). См.: *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. литература, 1973. Т. 1. С. 295–297.

[16] *...удивлению перед беременностью...* – «Беременная» – заглавие 1-го раздела книги Штейна, состоящего из семи стихотворений (С. 9–22); заглавие каждого из этих стихотворений повторяет заглавие раздела. Далее следует монтаж цитат из них.

[17] *...черточки чудесные – А, Б, В»...* – Цитата из стихотворения «Буквы» («Буквы! С детских лет известные...») (*Штейн Э.И.* Я. С. 33).

[18] *«И я себя не понимаю! ∾ вижу лишь впервые...»* – Фрагменты из стихотворения «Русский алфавит» («Вот эта серая бумажка...») (Там же. С. 35).

[19] *«Да! Я и таракану удивляюсь! ∾ Кричит!»* – Цитата из стихотворения «Мировая гармония» («Я упоен! И вдруг опять теряюсь...») (Там же. С. 63).

[20] *...«есть крик, а слов нет!»* – Подразумевается строка из стихотворения «Нет слов!» («Нет слов! Я книжку вынимаю...»): «Есть крик! А слов – слов нет!» (Там же. С. 45).

А.В. Лавров

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИТОГИ ЗИМЫ 1910–1911 гг.

Впервые – Русская Мысль. 1911. № 5. Отд. III. С. 25–32; № 6. Отд. III. С. 25–31. Печатается по тексту этой публикации с изъятием раздела IV, включенного Волошиным в макет кн. 2 «Ликов творчества» под заглавием «Современные портретисты» (Т. 5 наст. изд. С. 124–132).

Обзорной статье в «Русской Мысли» предшествовал ряд отзывов Волошина об отдельных московских выставках, которые публиковались в «Русской Художественной Летописи» (1911. № 1, 2, 4, 6); см. с. 341–347, 350–355 наст. тома.

[1] *...однообразие, благодаря участию одних и тех же лиц во всех группах.* – Ср. мнение А. Койранского, который также указывал на эстетическую неопределенность московских художественных выставок и считал, что, если в ближайшем будущем не произойдет кристаллизации направлений, «наши выставки превратятся в лавки для сбыта живописного товара на всякий вкус» (Утро России. 1911. 26 янв.).

[2] *...прекращение «Золотого Руна» и «Голубой Розы»...* – Выставки, проводившиеся журналом «Золотое Руно» в 1908–1909, и им же субсидированная выставка «Голубая роза» (1907) объединяли молодых художников, стремившихся создать живописный аналог поэзии «младших символистов» (П. Кузнецов, Н. Милиоти, С. Судейкин, П. Уткин, М. Сарьян, А. Арапов, Н. Ульянов и др.). С прекращением в 1909 издания журнала «Золотое Руно» эта художественная группировка распалась, и ее бывшие участники примкнули к другим группам («Миру Искусства», «Московскому товариществу художников» или «Бубновому валету»). (В 1925 в Москве была проведена коллективная выставка некоторых из этих художников под прежним названием «Голубая роза»; однако она не означала воссоздания этого художественного объединения.)

[3] *...Уткин как бы исчез... стало невозможным уловить его лицо этого года...* – Ср. иное мнение: «От пейзажа отвлеченного, вымышленного, чисто лирического Уткин, по-видимому, переходит <...> к непосредственному любованию миром <...>» (*Маковский С.* Выставка Нового общества // Аполлон. 1911. № 1. С. 41–42).

[4] *Слияние петербуржцев и москвичей... было всегда неестественно и мучительно.* – Выход «мирискусников» из «Союза русских художников» вызвал множество откликов в печати, причем большинство

критиков находило раскол «Союза» вполне естественным. «...Это явление подготовлялось издавна, нарыв зрел многие годы, и лишь чудесами "товарищеской дипломатии" удавалось до сих пор скрывать роковую болезнь, кончившуюся катастрофой» (Ал. Бенуа // Речь. 1911. № 1. 1 янв.). Ср.: «...получалось впечатление некоторой борьбы направлений – с одной стороны, петербургской графической школы, и с другой – московской живописной. Добра от такого соединения не выходило <...>» (*Р. Ф.* Художественные выставки. На «Союзе» // Русские Ведомости. 1911. 8 янв.). «Оставив "Союзу русских художников" все то, что со временем сделалось ненужным балластом, все наиболее сильное и жизнеспособное <...> отделилось, подняв опять знамя "Мира Искусства"» (*Койранский А.* Мир Искусства // Утро России. 1911. 27 февр.). Оценив положение в «Союзе» после выхода петербургской группы, П.П. Муратов писал: «...ушли почти все художники, с участием которых было соединено прежнее значение этой выставки. В нынешнем году это только выставка определенной группы московских живописцев <...>» (*Муратов П.* Союз русских художников // Русская Художественная Летопись. 1911. № 1. С. 7).

[5] *Место Серова скорее в «Союзе», чем в «Мире Искусства».* – Ср. противоположное мнение московского критика: «...особенно знаменательно то, что к "Миру Искусства" примкнул москвич Серов, этот совершенный мастер и несравненный портретист – один из немногих, кому в наши дни суждено создать школу» (*Койранский А.* Мир Искусства // Утро России. 1911. 27 февр.).

[6] *Принцип отбора лучшего и лучших, к которому склонен «Мир Искусства»...* – Ср.: «Хочется думать, что в будущем удастся сделать выставку "Мира Искусства" обнимающей все направления и течения под общим девизом художественности и даровитости» (*Бенуа Ал.* Художественные письма. Первая выставка «Мира Искусства» // Речь. 1911, 7 янв.).

[7] *...Машкова и Кончаловского... не принял бы...* – Ср. мнение А. Койранского о тех же художниках: «Их участие не совсем связано с доминирующим направлением в "Мире Искусства", но действует освежающе, не позволяя останавливаться на спокойствии гармонических красочных сочетаний» (Утро России. 1911. 27 февр.).

[8] *...место ли там Судейкину, Сапунову и Милиоти.* – Ср.: «Судейкин, Сапунов, Н. Милиоти <...> близки "Миру искусства" только отчасти; стилизм их окрашен живописными исканиями, знаменующими другой этап развития русского искусства <...> Специфический оттенок московского новаторства – меньшая строгость и порою даже неумелость рисунка, но зато более живописная (не иллюстрационно-графическая) красочность отличает их от петербуржцев <...>» (*Маковский С.* Выставка «Мир Искусства» // Аполлон. 1911. № 2. С. 14).

[9] *...главные участники «Союза» идут с неожиданными подъемами и провалами...* – В выставке «Союза» участвовали: В. Суриков, К. Ко-

ровин, К. Юон, А. Головин, Л. Пастернак, Ф. Малявин, С. Коненков, Н. Крымов и др.

[10] *«Семейный портрет» Малявина с его трагическим и смешным срывом...* – Картина Малявина, над которой он работал более двух лет, составляла как бы «выставку внутри выставки», и ряд критиков уделил ей особое внимание. «...Смесь французского с нижегородским, <...> трагическая гримаса <...> искажает эту красочную какофонию <...> Самое мучительное в картине Малявина – это именно ее ненужность и ее провинциальность», – писал Ал. Бенуа («Московские впечатления» // Речь. 1911. 28 янв.). Ср. также оценку картины Малявина самим Волошиным в статье «Современные портретисты» (Т. 5 наст изд. С. 129–131.).

[11] *«Московское Товарищество» является... выставкой ∾ художественную жизнь Москвы.* – В весенней выставке Товарищества принимали участие П. Кончаловский, И. Машков, Г. Якулов, П. Уткин, П. Кузнецов, М. Сарьян, К. Богаевский и др.

[12] *...мюнхенцам и французам...* – В выставке «Бубнового валета» принимали участие русские художники, жившие в Мюнхене и входившие в группу «Голубой всадник» (В. Кандинский, А. Явленский, В. Бехтеев), а также французские живописцы А. Глез и А. Ле Фоконье.

[13] *Существование этого «Салона» ничем не может быть оправдано...* – Ср.: «Интересные вещи, которых немало на выставке <...>, вряд ли выигрывают, скорее же всего проигрывают от утомительного в количественном отношении балласта <...>» (*Койранский А.* Московский Салон // Утро России. 1911. 11 февр.).

[14] *...как и существование выставки «Независимых».* – Эта эпигонская выставка, не отмеченная ни одним крупным именем, вызвала в критике почти единогласную отрицательную оценку. Ср., например: *Койранский А.* Выставка «Независимых» // Утро России. 1911. 8 янв.

[15] *...молодого, но обещающего Ленского.* – Ср.: «...ему по силам большие декоративные задачи. Хотелось бы, чтобы этот бесспорно даровитый художник преодолел некоторый налет модернизма и литературности» (*Койранский А.* XVIII выставка Московского товарищества художников // Утро России. 1911. 26 янв.).

[16] *Самым неожиданным и радостным явлением этого года был... Сарьян.* – М.С. Сарьян был воспринят большей частью критики как главное художественное «открытие» сезона. На его работах особо останавливались все, кто писал о московских выставках. Сарьян начал выставляться еще на «Голубой розе», но лишь к 1910 вполне проявил свою самобытность в живописи; в сущности, выставки 1910–1911 были его настоящим – и весьма успешным – дебютом. Вот некоторые отзывы критиков о Сарьяне: «Пастели и темперы, выставленные Сарьяном в этом году, – заметный шаг вперед; то, что прежде оставляло впечатление только намека или случайного опыта, определилось, сделалось тверже, окончательнее; был лепет, отчасти казав-

шийся наивничаньем талантливого, но неумелого мечтателя; теперь перед нами – серия работ, и красками, и композицией, и психологическим содержанием внушающих серьезное доверие» (*Маковский С.* Выставка Нового общества // Аполлон. 1911. № 1. С. 38). «Сарьян вывез из Константинополя такие славные наблюдения, что едва ли кто усомнится теперь в подлинности его жаркого поэтического чувства. Он поэт в гораздо большей степени, чем живописец, несмотря на всю его любовь к краскам» (*Муратов П.* Союз русских художников // Русская Художественная Летопись. 1911. № 1. С. 7). «...В Сарьяне таится большой и чудесный художник. О, если бы <...> он сумел сковать свое творчество, довести до зрелости свои вымыслы и образы» (*Бенуа Ал.* Художественные письма. Выставка «Мира Искусства» // Речь. 1911. 14 янв.). «...Красивые, полнозвучные, красочные сочетания и резкий, простой, лаконический <...> рисунок» (А. Койранский // Утро России. 1911. 26 янв.). Подчеркивался и «нерусский», «восточный» характер живописи Сарьяна – иногда с неодобрением. Например, критик газеты «Раннее Утро» писал по поводу покупки одной из картин Сарьяна Третьяковской галереей. «Мой личный взгляд: Сарьян не для сокровищницы русского искусства. Слишком уж “экзотично” его дарование» (*Ивановский Р.* На вернисаже «Мира Искусства» // Раннее Утро. 1911. 27 февр.).

[17] *...прекрасные сны Богаевского имеют убедительность конкретных реальностей.* – К.Ф. Богаевский не нашел в критике столь единодушного одобрения, как Сарьян; неоднократно указывалось на его чрезмерную зависимость от образцов, на «цитатность» и однообразие его живописи. «...Опаснейшее из заблуждений – *подражание отжившим формам творчества*, как бы ни была даровита “переживающая” их индивидуальность художника. Этой опасности, мне кажется, неосторожно подвергает себя К. Богаевский», – писал С.К. Маковский (Аполлон. 1911. № 1. С. 44). Вероятно, подобные отзывы авторитетных критиков были одной из причин, заставивших Богаевского в 1914 оставить работу. Вернулся он к живописи лишь в начале 1920-х, во многом благодаря настояниям Волошина.

[18] *«Бубновый Валет» был самой крайней и самой дерзкой из художественных выставок этой зимы.* – Выставка «Бубнового валета» была первой удостоившейся общего внимания манифестацией «левого» искусства в России. Среди серьезных художественных критиков она не встретила такого резкого отпора, с каким столкнулись последующие выставки «левых», проводившиеся уже под знаком футуризма. Однако критика указывала, в основном, на несамостоятельный, чересчур «парижский» характер живописи «бубновалетчиков»: «Гончарова, Машков, Лентулов, Ларионов – художники весьма одаренные, многое в их исканиях современно и ценно, и все же тот, кто видел настоящих Гогенов и настоящих Сезаннов, различит в работах “Бубнового валета” <...> ту скороспелость и тот дилетантизм, которым так же далеко до западных образцов, как до небес» (С. Ма-

ковский // Аполлон. 1911. № 2. С. 24); «Спора нет, все это очень талантливо, ярко и сильно и по-русски размашисто. <...> Помимо ретивости темперамента, в их творчестве не угадывается объективной расовой основы – она настолько, в сущности, космополитична, что кажется только подражанием французам. Парадоксально работать в Москве и исходить не из лубка, а от "лапидарности" Матисса» (*Тугендхольд Я.* Итоги сезона (Письмо из Парижа) // Аполлон. 1911. № 6. С. 70). А.Н. Бенуа, поощрявший участие «левой» молодежи в выставках «Мира Искусства», в то же время писал о живописной «левизне»: «Странно, когда неуравновешенность <...> превозносится и рекомендуется и в ней <...> видят не преходящий фазис, а какую-то цель! Что же будет завтра, послезавтра? Все так же будут "пробовать свои силы", гарцовать своим молодечеством? <...> Красиво, красиво, – но все только обещания, пробы, какие-то "образчики", по которым художник что-то обещает сделать "потом"» (Речь. 1911. 21 янв.). И в следующем «Художественном письме»: «Когда вспомнишь <...>, сколько сырого, провинциального, дикого в нашем художестве, то пугаешься и разделяещь общую тревогу: как бы парижский пример не сбил окончательно с толку наше художественное юношество, столь малокультурное» (Речь. 1911, 28 янв.).

Волошин был одним из первых критиков, который, отметив очевидную связь «Бубнового валета» с французскими образцами, указал и на их родство с русской традицией вывесочного «примитива» (напомним, что «валеты» и другие «левые» художники высоко ценили эту традицию; так, Д. Бурлюк в 1912 предлагал создать «национальный музей вывесок», а М. Ларионов организовал в 1913 выставку русских вывесок, долженствовавшую лечь в основание такого музея).

[19] *По замечанию Сизерана...* – Приводимое Волошиным (почти дословно) замечание – из работы Робера де Ла Сизерана «Итоги импрессионизма» (см.: *La Sizeranne R. de.* Les questions esthétiques contemporaines. Paris, 1904. P. 94).

[20] *«Кто не будет смущен ∾ Цвет – это страсть вещества».* – Приводимая цитата восходит к различным местам в книге Поля Клоделя «Познание Востока» (1900) (см.: *Claudel Paul.* Connaissance de l'Est. 3^{me} édition. Paris, 1913. P. 168, 206–207). Размышления Клоделя о природе цвета вызваны японской живописью, оказавшей заметное влияние на европейское искусство начала XX в. – в том числе и на акварельное творчество Волошина.

[21] *...в одном из писем Ван-Гога...* – Письмо к брату Тео Ван Гогу из Арля от августа 1888. (См.: *Ван Гог.* Письма. Л.; М.: Искусство, 1966. С. 379–380).

[22] *...новым приобретениям С.И. Щукина и И.А. Морозова.* – Сергей Иванович Щукин и Иван Абрамович Морозов – московские купцы, меценаты и коллекционеры, создавшие собрания новой французской живописи.

[23] *Сен-Жермен-де-Пре* – церковь в Париже.

[24] *...для бала «Ночь в Испании»...* – См. более подробный отзыв Волошина на эту работу Кончаловского: с. 360–361 наст. тома.

[25] *«Nature morte» Сапунова...* – «Натюрморт с цветами», 1911 (Государственный Русский музей).

[26] Прав.: *«Архаизм в русской живописи»* – см. т. 5 наст. изд. С. 113–123.

[27] *...эскиз запрестольной стенописи для Талашкинской церкви...* – Эскиз росписи церкви в Талашкине «Царица небесная над рекой жизни» (темпера) был выполнен Н.К. Рерихом в 1910.

[28] *«Сокровище ангелов».* – Эскиз (1904–1905) неосуществленной росписи для церкви Св. Духа в Талашкине (собр. М.Л. Ростроповича). См.: *Арчер Кеннет.* Картины Николая Рериха, найденные в американском университете // Пинакотека. 1999. № 1/2 (8/9). С. 74–79.

[29] *...о «Варяжском море» ∾ на острокрыший город.* – Перечисляются работы Рериха, исполненные в 1910: «Варяжское море» (ныне в США), «У Дивьего камня неведомый старик поселился», «За морями земли великие» (Историко-художественный музей Новгорода), «Каменный век (Призыв солнца)» (ныне в США), «Старый король». См.: *Соколовский В.В.* Художественное наследие Николая Константиновича Рериха (перечень произведений с 1885 по 1947 годы) // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. Сб. статей. М.: Изобразительное искусство, 1978. С. 270.

Ю.М. Гельперин, А.В. Лавров

ПОЭТЫ РУССКОГО СКЛАДА

Впервые – Утро России. 1911. № 121. 28 мая. С. 5.

Ко времени написания статьи А.Н. Толстой был одним из ближайших друзей Волошина. Писатели сблизились в Париже летом 1908, когда Толстой только вступал на литературный путь. В конце января 1909 Волошин приехал в Петербург на продолжительное пребывание и остановился у Толстого и его жены С.И. Дымшиц-Толстой. Лето 1909 Толстые, в свою очередь, проводили в Коктебеле в доме Волошина. В это время Волошин переводил книгу рассказов Анри де Ренье «Яшмовая трость» («...две недели необходимы мне, чтобы успеть закончить перевод книги Ренье “La Canne de Jaspe” для Шиповника», – писал Волошин 15 авг. 1909 С.К. Маковскому // РНБ, ф. 124, ед. хр. 975). А.Н. Толстой признавался, что знакомство с этими переводами Волошина было решающим для начала его прозаических опытов. «Близостью к поэту и переводчику М. Волошину я обязан началом моей новеллистической работы, – писал он в автобиографии 1943. – Летом 1909 года я слушал, как Волошин читал свои переводы из Анри де Ренье. Меня поразила чеканка образов»

(*Толстой А.Н.* Полн. собр. соч. М.: Гослитиздат, 1951. Т. 1. С. 84). Ср. автобиографическое признание 1929: «Тем летом в Коктебеле я услышал переводы (Макса Волошина) рассказов Анри де Ренье. Меня поразила четкость образов: я физически видел их. <...> Разумеется, я немедленно кинулся подражать. Это послужило отличной школой: я стал учиться видеть, то есть галлюцинировать» (*Толстой А.Н.* Полн. собр. соч. М.: Гослитиздат, 1949. Т. 13. С. 566).

Осенью 1909 Толстой написал свою первую повесть «Неделя в Туреневе» и впоследствии работал уже исключительно как прозаик. Среди персонажей второй части романа А.Н. Толстого «Две жизни» («Литературно-художественные альманахи издательства “Шиповник”». Кн. 15. СПб., 1911) выведен русский поэт Макс, живущий в Париже: в этом образе запечатлены черты Волошина; стихи Макса, приводимые в романе, принадлежат Волошину (см.: *Толстой А.Н.* Полн. собр. соч. М.: Гослитиздат, 1949. Т. 2. С. 565–607, 641). Сходство это было отмечено критикой – см. статью Иванова-Разумника «Молодые силы» (Русские Ведомости. 1911. № 115. 21 мая; под заглавием «Алексей Толстой 2-й» – в кн.: *Иванов-Разумник.* Творчество и критика. Пб.: Колос, 1922. С. 54). Подробнее см.: «Первый наставник». Из писем Алексея Толстого к Максимилиану Волошину / Вступ. заметка, сост. и коммент. Вл. Купченко // Литературное обозрение. 1983. № 1. С. 107–112. А.Н. Толстой работал над статьей о поэзии Волошина; сохранились черновые наброски ее текста (см.: *Хайлов А.И.* К публикации статьи А.Н. Толстого «О Волошине» // А.Н. Толстой. Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. С. 210–220).

Волошину принадлежит также рецензия на книгу А.Н. Толстого «Сорочьи сказки» (С. 287–289 наст. изд.). Для журнала «Аполлон» Волошин собирался подготовить еще одну статью о Толстом. «С удовольствием напишу рецензию о стихах и прозе А. Толстого <...>, – сообщал он 5 янв. 1911 редактору журнала С.К. Маковскому (РНБ, ф. 124, ед. хр. 975), но не осуществил этого намерения.

Признавая в статье «Поэты русского склада» безусловную удачу Толстого в разработке «старорусской» тематики и народного языка, Волошин солидаризируется с Брюсовым, оценившим книгу «За синими реками» чрезвычайно высоко: «...бессознательное проникновение в стихию русского духа составляет своеобразие и очарование поэзии гр. Толстого. Умело пользуясь выражениями и оборотами народного языка, присказками, прибаутками, гр. Толстой выработал склад речи и стиха совершенно свой, удачно разрешающий задачу – дать не подделку народной песни, но ее пересоздание в условиях нашей “искусственной” поэзии. Все предыдущие попытки в этом роде – Вяч. Иванова, К. Бальмонта, С. Городецкого, – значительно побледнели после появления книги гр. Толстого» (Новые сборники стихов // Русская Мысль. 1911. № 2. Отд. II. С. 233–234; под заглавием «Стихи 1911 года» вошло в книгу Брюсова «Далекие и близ-

кие», см.: *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. литература, 1975. Т. 6. С. 366). (В этой же статье Брюсов мимоходом касается и «Песен» С. Клычкова). Органичность стихов Толстого подвергал сомнению в своей рецензии на книгу «За синими реками» М.А. Кузмин: «Как это ни странно, но поэт нам представляется иностранцем с пылкой и необузданной фантазией, мечтающим о древней Руси по абрамцевским изделиям, потому что непонятно, чтобы русскому русское, хотя бы и отдаленное, представлялось столь слепительно экзотичным, столь декоративно пышным, как мы это видим у гр. А. Толстого» Находя в стихах Толстого «варварский экзотизм, жестоко чувственный и более внешний (чуть-чуть не бутафорский), русской старины», Кузмин усматривает в этом влияние Волошина – «в манере трактовки» (Аполлон. 1911. № 2. С. 59; *Кузмин М.* <Проза и эссеистика>. Т. III. М.: Аграф, 2000. С. 93, 94).

«Народный склад» и тема языческой Руси в «Песнях» Клычкова также были неоднозначно восприняты критикой. Книгу Клычкова приветствовал С.М. Городецкий (Речь. 1911. 24 янв.) и скептически расценивал Н.С. Гумилев: «одна сладкая водица, славянская Аркадия с неизменными Ладами и Лелями» (Аполлон. 1911. № 5. С. 77; *Гумилев Н.С.* Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 119).

[1] *...синтаксис речи ∾ обличал подделку.* – Книга стихов К.Д. Бальмонта «Жар-птица. Свирель славянина» (М.: Скорпион, 1907), представляющая собой опыт воскрешения славянской мифологии и имитации народной поэзии, была единодушно воспринята как творческая неудача поэта.

[2] *...вышивал страницы... «Лимонаря» и «Посолони».* – Книга А.М. Ремизова «Лимонарь (Луг духовный)» (СПб.: Оры, 1907) – стилизация духовных стихов и апокрифов. Параллели между А.Н. Толстым, Сологубом и Ремизовым Волошин проводил и в рецензии на «Сорочьи сказки» (см. с. 288 наст. тома).

[3] *Первой попыткой ∾ была «Ярь» С. Городецкого.* – На зависимость книги Толстого «За синими реками» от поэзии Городецкого указывал (в рецензии на нее) В. Волькенштейн: «У Ал. Толстого-поэта много общего с С. Городецким; в некоторых стихотворениях (например, “Купальские игрища”) явно чувствуется влияние Городецкого» (Современный Мир. 1911. № 2. С. 361). Об «отзвуках» Городецкого в поэзии Толстого писал и Иванов-Разумник (Русские Ведомости. 1911. № 115, 21 мая).

[4] *...«Раиня» несла в себе очень серьезные обещания ∾ книга «Лада» покажет, справедливы ли были эти надежды.* – Упоминаются книги Любови Столицы «Раиня. Первая книга стихов» (М., <1908>) и «Лада. Песенник» (М.: Альциона, 1912), основные темы которых – языческие обряды, жизнь патриархальной деревни, единение с природой.

[5] *...по матери – Тургенев...* – О своей родословной А.Н. Толстой рассказывает в автобиографиях (*Толстой А.Н.* Полн. собр. соч. М.: Гослитиздат, 1951. Т. 1. С. 79; 1949. Т. 13. С. 549).

[6] *Дили-бом!∾ По серебряным губам!* – Из стихотворения «Лада в колокола звонит» («Как чугунным языком...») (*Клычков Сергей.* Песни. <М.>: Альциона, 1911. С. 36).

А.В. Лавров

КУЛЬТУРА ТАНЦА

Впервые – Всеобщий журнал литературы, искусства, науки и общественной жизни. 1911. № 6, май. С. 205–212.

О танцевальной студии Е.И. Книппер-Рабенек см. статью Волошина «О смысле танца», включенную в макет кн. 3 «Ликов творчества», и коммент. к ней (Т. 5 наст. изд. С. 258–263, 753–756).

[1] *...отдельный от Айседоры Дункан.* – О восприятии Волошиным творчества американской танцовщицы см. его статью «Айседора Дункан» (Т. 5 наст. изд. С. 244–249).

[2] *Школа Л.Р. Нелидовой...* – Первая в России частная балетная школа Л.Р. Нелидовой была создана в Москве в 1908, существовала до начала 1920-х.

[3] *...ученицей Елизабет Дункан...* – Элизабет Дункан, сестра Айседоры Дункан, руководила школой танцев в Дармштадте.

[4] *«Каше»* – от *фр.* chahut – шумный, малопристойный танец, распространенный с середины XIX в.

[5] *...григовской «Смерти Азы»...* – «Смерть Осе» – музыкальный фрагмент из 1-й сюиты Эдварда Грига (ор. 46, 1888) к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт».

А.Л.

ПИСЬМА ИЗ ПАРИЖА

Цикл статей, печатавшихся в «Московской газете» (по понедельникам выходившей под заглавием «Московская Весть») с 17 сент. по 22 нояб. 1911. Почти все статьи цикла имели подзаголовок «(Письмо из Парижа)», что является основанием для объединения их под обозначенной рубрикой.

30 авг. 1911 Волошин получил из редакции «Московской газеты» (первоначально – еженедельник, с 1 сент. 1911 стала выходить ежедневно) телеграмму с предложением быть ее корреспондентом в Париже, тогда же ответил секретарю этой газеты Е. Янтареву согласием и оговорил условия сотрудничества (Труды и дни. С. 275). В Париж Волошин прибыл, по всей вероятности, 9/22 сент.; 1/14 окт.

1911 он сообщал матери о «Московской газете»: «Я теперь пишу туда почти каждый день небольшие корреспонденции строк в 100–120, и они всё печатают. Если они будут платить аккуратно, то у меня будет приблизительно 240 р. в месяц – словом, я буду совсем богат» (Из лит. наследия-3. С. 390). Сотрудничество Волошина с «Московской газетой» продолжалось немногим более двух месяцев. 14/27 нояб. 1911 он писал матери: «Сегодня от “Московской Газеты” новый сюрприз: краткое печатное объявление, что после 15 ноября ежедневное издание прекращается и остается только понедельничье. Другими словами, on me donne conge <меня увольняют – *фр.*>, т<ак> к<ак> для понедельничей газеты иметь своего собственного корреспондента в Париже слишком роскошно» (Там же. С. 402). Из Парижа в Москву Волошин выехал лишь 30 янв. / 12 февр. 1912 (Труды и дни. С. 292).

ВОЙНЫ МЫ НЕ ХОТИМ

Впервые – Московская газета. 1911. № 117. 17 сент. С. 1.

[1] *Я лишь второй день в Париже.* – Волошин прибыл в Париж из Феодосии через Москву около 9/22 сент. 1911.

[2] *Париж весь жужжит разговорами о возможности войны.* – Причиной конфликта, вызвавшего разговоры о возможной войне с Германией, были действия французской стороны. 19 апр. 1911 министр-президент Франции Эрнест Мони приказал генералу Шарлю Монье выслать военные формирования для поддержки султана Марокко Абд аль-Хафиза в борьбе с берберскими племенами. Войска ввели также испанцы. Это вызвало протесты Германии, и 1 июля 1911 в Агадире, на западном побережье Марокко, пришвартовался немецкий миноносец «Пантера». Это был символический акт, показывавший, что французы встретят сопротивление при попытке занять территорию Марокко. Британское, а вслед за ним и другие европейские правительства расценили этот факт как начало войны.

[3] *«Если будет война – мы готовы».* – Подобное настроение отмечалось уже во время первого марокканского конфликта в 1905. Известна фраза Жоржа Клемансо из речи, произнесенной им 26 июня 1905 у немецкого посольства: «Отныне мы не можем более отступать... Если Германия желает войны, что ж! мы будем сражаться» (цит. по: *Chastenet Jacques.* La France de M. Fallières. Paris, 1949. P. 28).

[4] *...результаты франко-германских переговоров...* – Переговоры между Францией и Германией велись с 29 июня до 4 нояб. 1911 и закончились подписанием договора между послом Франции в Берлине Жюлем Камбоном и немецким послом Альфредом фон Кидерлен-Вехтером, по которому Германия признавала политический протекторат Франции над Марокко, вдобавок Германии же отходила значительная часть Конго.

[5] ...*статья A. de Mun*... – Альбер де Мэн, в прошлом офицер, служивший на миноносцах, член Французской академии, отличался традиционалистскими и католическими взглядами.

«LIBERTÉ»

Впервые: Московская Весть. 1911. № 5. 19 сент. С. 2.

[1] *Гибель броненосца «Liberté» ∾ острый политический момент*... – Катастрофа произошла в понедельник, 25 сент. 1911 в Тулоне, где стояла французская эскадра. Общее число жертв не только на броненосце «Либерте», но и в порту и на соседних кораблях, согласно современным данным, – 300 убитых и около 200 раненых. Гибель броненосца совпала с политически сложным моментом, когда начались переговоры с Германией по поводу марокканского конфликта.

[2] ...*повреждение взрывом «République» (пробоина борта)*... – Помимо повреждений корабля, на броненосце погибло также 24 человека.

[3] ...*повреждения, нанесенные «Démocratie» и «Verité»*... – Оба броненосца получили существенные пробоины борта. Сильно поврежден был также стоявший рядом броненосец «Léon-Gambetta» (шесть убитых).

[4] ...*за три дня ∾ стрельбы на «Gloire»*... – Взрыв на крейсере «Gloire», в результате которого девять человек было убито и множество ранено, произошел 20 сент. 1911 во время учебной стрельбы в момент соединения затвора пушки с зарядным устройством.

[5] *Делькассе лично выехал в Тулон для производства следствия.* – «Пороховая комиссия» во главе с морским министром Теофилем Делькассе прибыла в Тулон 7 окт. 1911.

[6] ...*на днях, перед спуском «Жан-Барта»*... – В газетном тексте, видимо, опечатка: «Жак-Барта». Спуск на воду военного броненосца «Жан-Барт» (Jean-Bart), названного в честь знаменитого фландрийского корсара, служившего Людовику XIV, состоялся 22 сент. 1911 в Бресте в присутствии морского министра Теофиля Делькассе.

[7] ...*виною было самовоспламенение пороха «В»*... – Порох «В», или «Белый порох», «порох Вьеля» (*фр.* poudre blanche, poudre Vielle) изобретен в 1886 французским химиком Полем Вьелем. Это был первый бездымный (в отличие от черного пороха) пироксилиновый порох. Опасность его заключалась в том, что при перегреве он быстро воспламенялся. В 1890-х появились менее опасные баллистный и кордитный порох, однако во Франции они не использовались вплоть до катастроф «Либерте» и «Иены».

[8] ...*взрыва броненосца «Иена»*... – Учебное судно «Иена» стояло в порту Тулона на ремонте. Когда работы были почти закончены, 12 марта 1907 судно взорвалось. В результате взрыва 117 человек по-

гибли (100 на судне и 17 в порту), 33 были ранены. Причина взрыва — самовоспламенение пороха «В».

[9] *...предполагают, что на броненосце оставались запасы старого пороха...* — Комиссия выявила, что в арсеналах броненосца порох, помеченный 1908, в действительности относился к 1895—1896.

БУНТ МАШИН

Впервые: Московская газета. 1911. № 111. 20 сент. С. 2

[1] *...о катастрофе «Liberté».* — См. примеч. 1 к статье «Liberté» (С. 768 наст. тома).

[2] *...На соседнем броненосце ∾ на «Démocratie»...* — См. примеч. 3 к той же статье (С. 768 наст. тома).

[3] *...контр-миноносец «Trident» ∾ можно будет исправить.* — Неточность: «Trident» относился к классу броненосцев (спущен на воду в 1894), «Mousqueton» — к классу контр-миноносцев (спущен на воду в 1909); после инцидента он был отреставрирован и прослужил на флоте до 1914.

[4] *...адмирал Обер...* — Пауль Обер (Paul Auvert).

[5] *...громоздя Пелион на Оссу.* — Выражение восходит к древнегреческому мифу о том, как дети бога неба Урана и богини земли Геи, могучие титаны, посягнули на власть отца Урана, свергли его и поставили на его место титана Кроноса. Кроносу не подчинился Зевс, обитавший на Олимпе. Разгневанные титаны пошли войной на Олимп. Чтобы добраться до вершины, они поставили одна на другую две горы — Пелион и Оссу (эти горы в Фессалии неподалеку от Олимпа существуют в действительности). Титанам не удалось добраться до вершины, и они были низвергнуты в Тартар. См. также примеч. 17 на с. 633 наст. тома.

[6] *«Из каких глубин ∾ которым вы повинуетесь».* — Сокращенная цитата из статьи М. Метерлинка «Боги войны», входящей в его книгу «Разум цветов» (1907). В пер. Н. Минского и Л. Вилькиной см.: *Метерлинк М.* Полн. собр. соч. Т. 4. Пг.: Изд. т-ва А.Ф. Маркс, 1915. С. 235.

[7] *...вечные истории ∾ Соломоновой печатью.* — В корпусе арабских сказок «Тысяча и одной ночи» в переработанном виде есть несколько легенд, связанных с иудейской традицией, в частности, о том, как Сулейман ибн Дауд (имя царя Соломона в арабской транскрипции) заточал непослушных джиннов в медные кувшины, запечатывая кувшины особыми свинцовыми печатями, и бросал их в море. В сказке о рыбаке и джинне повествуется о том, как один рыбак находит запечатанный кувшин и открывает его, выпустив на волю злого джинна.

ДЕВЯТАЯ ТРИЗНА

Впервые – Московская газета. 1911. № 114. 23 сент. С. 2

[1] *Мэдан, имение Золя...* – 28 мая 1878 Эмиль Золя купил загородный дом неподалеку от Пуасси, в провинции Seine-et-Oise, на деньги, полученные им от успешной продажи его романа «Западня».

[2] *«Мэданские вечера»* – коллективный сборник, увидевший свет в 1880. В нем приняли участие сам Золя, а также Жорис Карл Гюисманс, Леон Энник, Поль Алексис, Анри Сеар и Ги де Мопассан, опубликовавший в сборнике свою ставшую впоследствии знаменитой новеллу «Пышка».

[3] *...мануаров.* – Manoir (*фр.*) – средневековый замок, усадьба, дом (в поместье).

[4] *Сюда каждый год ∾ почтить его память.* – Неточность: чтобы почтить память писателя, друзья Золя собирались в Медане в первое воскресенье октября. Первое «паломничество в Медан» состоялось 29 сентября 1903.

[5] *...к мэданскому дому ∾ имени Золя.* – В 1905 имение в Медане было отдано под лазарет для больных детей.

[6] *...не декоративно, но сильно.* – Бюст Э. Золя работы скульптора Ж. Шармуа.

[7] *...общества имени Золя...*– «Общество Золя» основано 1 октября 1905. Первым его председателем был Густав Мезурёр (Gustave Mesureur).

[8] *...в своем первом романе «Le Termite» ∾ в 1890 году.*– Известно, что еще в 1887 Рони-старший опубликовал «Манифест пяти» («Manifeste des Cinq»), в котором высказывался против натурализма Золя.

Подпись

СВЯТИЛИЩА МОД

Впервые – Московская Весть. 1911. № 6. 26 сент. С. 3.

[1] *...Цветник с клумбами ∾ с загнутыми головами...* – Описывается дом знаменитого в начале XX в. парижского модельера Поля Пуаре, находившийся недалеко от Елисейских полей (фасад дома выходил на авеню д'Антен, задняя сторона на Фобур Сент-Оноре 107 и 109). Здание с большим участком земли и садом было куплено Пуаре в 1908. С 1909 здесь открылся модельный дом с мастерскими, где проходили регулярно показы мод для избранной публики. Перед домом находилась статуя – бюст Афродиты; павильон в глубине сада – театр под открытым небом с зимним садом; две бронзовые газели на террасе, упоминаемые Волошиным, являются в действительности статуями олених, привезенными Пуаре из Геркуланума.

[2] *...длинные трены...* – Длинные шлейфы, которые изготавливались часто отдельно от основного платья, украшались вышивкой или аппликациями.

[3] *Поль Пуаре выдвинулся ∾ своих «créations».* – В 1906 Пуаре предложил дамские модели с высокой талией без корсета, что явилось революцией в мире моды и с восторгом было принято передовыми слоями дамской публики. С 1908 вошли в моду тюрбаны – головные уборы, созданные Пуаре, а также платья и узкие юбки со шлицей, открывавшие ногу до щиколотки. С этого времени началась «эпоха Пуаре», продолжавшаяся до 1920-х.

[4] *Об нем пишут статьи в художественных журналах.* – Одним из знаменательных фактов была публикация обширной статьи о Пуаре, сопровождавшаяся многочисленными фотографиями моделей, в консервативном художественном журнале «Art et Décoration» (апрель 1911).

[5] *...женщины маленького роста.* – Первой и главной моделью всех коллекций Поля Пуаре оставалась его жена Дениз Пуаре, отличавшаяся невысоким ростом и хрупкой комплекцией, поэтому остальные модели подбирались в соответствии с ее фигурой.

[6] *Это старый дом, на Rue de la Paix...* – Модный дом Жанн Пакен (Jeanne Paquin), одной из первых французских женщин-модельеров, находился по адресу 3, Rue de la Paix (просуществовал до 1954).

[7] *Дом Дусе ∾ немного ближе к Опере...* – Модный дом Жака Дусе (Jacques Doucet) находился по адресу 21, Rue de la Paix (закрылся в 1932). Дусе специализировался на вечерних дамских туалетах, выполненных в мягких, пастельных тонах. У Дусе начал свою карьеру Поль Пуаре.

[8] *Бэр и Дуйе ∾ на Вандомской площади.* – Модный салон Жоржа Дуйе (Georges Douillet) находился по адресу 3, Place Vendôme (просуществовал до 1937). Недалеко от него (7, Place Vendôme) находился модный дом Гюстава Бэра (Gustav Beer), существоваший в 1905–1929.

[9] Дом Люсиль – фирма англичанки Люси Сатерленд (Lucy Sutherland), имевшей также ателье в Лондоне, Чикаго, Нью-Йорке.

[10] *Общая тенденция теперешних мод ∾ эпохи Марии Антуанетты.* – Мария Антуанетта, последняя французская королева, супруга Людовика XVI, была законодательницей мод. Она предпочитала легкие ткани, тафту, перья в качестве аксессуаров. Говоря о возврате к костюмам эпохи Марии Антуанетты, Волошин скорее всего имеет в виду не покрой, а выбор тканей и аксессуаров.

[11] *...платьев поздней Empire...* – Имеются в виду наряды стиля «ампир», стиля времен Первой империи, в основном прямого от линии плеча покроя, с завышенной талией, открытой шеей, введенные в моду в 1909–1910 Полем Пуаре. Однако Пуаре несколько изменил этот стиль: он использовал прямые платья, на которые сверху надевались цветные прозрачные туники из газа или шифона. Поскольку

Пуаре задавал тон в мире моды, то вскоре подобный покрой в модифицированном виде переняли многие другие модельеры.

[12] *...марокккским вопросом, который вводит струю востока...* – Струю восточного, византийского колорита ввел в моду Поль Пуаре, на которого повлиял в большей степени не марокканский вопрос, а дягилевские «Русские сезоны», особенно 1909, когда в Париже была показана «Шехеразада» с колоритными костюмами Л. Бакста.

[13] *В костюмах «tailleur»...* – Английский дамский костюм «tailleur» ввел в моду в 1885 модельер Пойнтер (Poynter) для модного дома англичанина Джона Редферна (Redfern), имевшего представительства в Париже и Лондоне. Костюм состоял из юбки, часто двойной, прямой или в складку, и прямого жакета типа «редингот» или приталенного со сборками по талии или без них. Это был удобный костюм для послеполуденных прогулок. Часто аксессуаром к костюму служил мужской галстук. Для пошива использовались любые ткани, но чаще всего мужские.

[14] *...ratine синий или кирпичный...* – Ткань типа «ратин» представляет собой смешанную, довольно грубую ткань с неровной, гофрированной поверхностью. Ткань пришла из Италии, получила распространение в Европе, особенно во Франции. Ратин может быть шерстяным, хлопковым или шелковым. Цветовая гамма включает приглушенные, тяжелые тона.

ОБЕД В 280 МИЛЛИОНОВ

Впервые – Московская газета. 1911. № 117. 27 сент. С. 2.

[1] *«Excelsior» делает запрос правительству...* – «Exelsior» – ежедневная газета, основанная в Париже в 1910 Пьером Лафиттом (Pierre Laffaitte) (выходила до 1940). Речь идет о статье (без подписи) «Un dîner qui coûte 280 millions à l'épargne française», опубликованной 2 октября (н. ст.) 1911.

[2] *«Echo de Paris»* – ежедневная газета «Эко де Пари», шефом и редактором которой был Орельен Шолль (Aurélien Scholl), выходила с 1883 до 1939. Первоначально сугубо литературное издание, газета под влиянием М. Барреса и А. де Мэна вскоре перешла на националистические, консервативные позиции.

[3] *«L'Humanité»* – газета социалистов под редакцией Ж. Жореса, основавшего ее в 1904 (выходит до настоящего времени).

[4] *...ввиду возможной войны...* – См. примеч. 2 к статье «Войны мы не хотим» (С. 767 наст. тома).

[5] *...в Германии началась финансовая паника ∾ из сберегательных касс.* – Волнения на немецкой бирже продолжались с 4 сентября до конца сентября. Банковские курсы в немецких банках упали на 5%, что вызвало панику среди вкладчиков, начавших отзывать свои вклады и требовавших выплату золотом. Деньги потребовали и француз-

ские инвесторы (французские вклады составляли около 200 млрд. марок). В конце сентября деньги начали возвращаться в немецкие банки, ходили непроверенные слухи о том, что стабилизация на немецкой бирже была достигнута не в последнюю очередь при помощи французского золота.

ВЫСТАВКИ ПАРИЖА

Впервые – Московская газета. 1911. № 118. 28 сент. С. 1.

[1] *...вернисаж осеннего салона.* – Вернисаж Осеннего салона состоялся в залах Большого дворца 30 сент. 1911. Выставка была открыта с 1 окт. до 8 нояб. 1911.

[2] *...выставка «Диких» (Les Fauves).* – 30 сент. в Летнем Альказаре (Alkazare d'été) Елисейских полей состоялся вернисаж 2-го «Салона международного союза изящных искусств и литературы» («Salon de l'Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres»). Выставка продлилась с 1 окт. до 3 нояб. 1911. Информацию о том, что группа фовистов («диких») принимала участие в выставке, подтвердить не удалось.

[3] *...«Париж великой классической эпохи (XVII в.)»...* – Эта выставка была открыта в помещении библиотеки парижской Ратуши (29, Rue de Sévigné) с 24 мая до 2 окт. 1911.

[4] *Pont-Neuf* – Новый мост. Строительство этого самого старого сохранившегося моста через Сену было начато при короле Генрихе III в 1578 и завершено при Генрихе IV почти тридцать лет спустя. Мост соединяет набережную Лувра (1-й район) с 6-м районом (набережная Конти).

[5] *...светскою жизнью Маре...* – Квартал Маре (3-й и 4-й районы), один из старейших жилых кварталов Парижа (располагается между Ратушей, площадью Бастилии и Арсеналом).

[6] *Cité.* – Сите – остров между правым и левым берегом Сены с собором Парижской Богоматери и тюрьмой Консьержери.

[7] *Cour des Miracles* – «Двор чудес», квартал в средневековом Париже, излюбленное место обитания воров и профессиональных нищих.

[8] *...времен Фронды...* – Фронда – общественное движение французской аристократии, парламента и части народа (в основном в Париже) против абсолютизма и правительства Дж. Мазарини в 1648–1653.

[9] *...с Пор-Роялем ∾ Расин и Паскаль.* – Пор-Рояль – женский монастырь к юго-западу от Версаля, в XVII в. – центр распространения янсенистских идей и (при аббатисе Ангелине Арно) религиозной философии святого Августина. Многие интеллектуалы, привлеченные этими воззрениями, селились неподалеку от монастыря. Среди них – Блез Паскаль и Жан Расин.

[10] *В Лувре ~ «Des Turqueries du XVIII siècle»...* – Выставка «Турки в Европе с XVI до XVIII в.» была открыта в павильоне Марсан (107, Rue de Rivoli) с 22 мая до 22 окт. 1911. На ней были представлены картины, рисунки, текстиль и предметы быта.

[11] *...выставка декоративных проектов и костюмов Бакста.* – Выставка Льва Бакста (120 произведений) была открыта с июня 1911 до 15 октября.

[12] *...для постановки «Святого Себастиана» Д'Аннунцио.* – Кроме акварельных эскизов декораций к мистерии «Мученичество Святого Себастьяна» Г. Д'Аннунцио Бакст представил эскизы декораций и костюмов к балетам «Шехеразада» и «Жар-птица», сделанные им для «Русских сезонов» С. Дягилева 1910 в Париже, а также виды Венеции, пейзаж «Нарцисс», несколько портретов.

[13] *...преобладание красного – fraise, которое я отмечал недавно...* – О преобладании красного Волошин писал в связи с дамскими модами (см. статью «Святилища мод», с. 419 наст. тома).

КУБИСТЫ

Впервые – Московская газета. 1911. № 119. 29 сент. С. 1.

[1] *Гвоздем осеннего Салона является зал «кубистов»...* – На Осеннем салоне в зале № 8 был представлен «Maison cubiste» (кубистский дом), сконструированный Раймоном Дюшан-Вийоном (R. Duchamp-Villon), братом ставшего впоследствии знаменитым Марселя Дюшана, и Андре Маром (André Mare). Дом был декорирован произведениями Ф. Леже, Ла Френе, Метценже, М. Дюшана и Глеза. Появление «кубистов» на Осеннем салоне, как и более раннее их участие в выставке Салона Независимых 1911, вызвало скандал в прессе и у публики.

[2] *...«Салон современного искусства» ~ в Канне...* – Салон изящных искусств проходил в Каннах с 20 дек. 1911 до 20 февр. 1912.

ГЕНИЙ ГОЛОВОКРУЖЕНИЯ

Впервые – Московская газета. 1911. № 122. 2 окт. С.2

[1] *...знаменитую группу Карпо ~ «Танец».* – Скульптурная группа аллегории танца с названием «Танец» была выполнена Жаном Батистом Карпо в 1865–1869. Она была установлена на правой стороне главного фасада Парижской Оперы в 1869 и сразу же вызвала множество толков и критику пуритански настроенных парижан, недовольных чрезмерной обнаженностью фигур. В 1963 скульптура была заменена копией, выполненной Полем Бельмондо (оригинал находится в настоящее время в Париже в Музее д'Орсе).

[2] *...в «Вакханалии» Карпо...* – Официальное название скульптурной группы Карпо – «Танец».

[3] *...Леонардова Вакха...* – Имеется в виду полотно Леонардо да Винчи «Святой Иоанн Креститель с аттрибутами Вакха» (1513–1519), находится в Лувре.

[4] *...кончила самоубийством свою долгую и безумную жизнь.* – Ср. сообщение в «Московской газете» (1911. № 113. 22 сент. С. 3): «Мюнхен. 21 IX (телеграф). Покончила самоубийством Елена Деннигес-Раковиц (была невестой Фердинанда Лассаля). <...> Выйдя за Раковица замуж, через 5 лет потеряла мужа. Затем была за актером Фридманом и писателем Шаувицем <так!>, – который на днях умер. Отравилась». См. также: *Бумлер.* <Кара-Мурза С.Г.>. Подруга Лассаля // Московская газета. 1911. № 116. 25 сент. С. 1.

[5] *...будущий Людовик II Баварский ∾ прядь ее медных волос.* – В своих воспоминаниях актриса упоминает этот эпизод, отмечая, однако, что Людвиг II Баварский вырвал у нее прядь волос в пылу детской ссоры. См.: *Rakowitza Helen von* (*Frau von Schewitsch*). Von Anderen und mir. Erinnerungen aller Art. Berlin: Verlag von Gebrüder Pätel, 1909. S. 15 (далее: Von Anderen und mir... с указанием страницы).

[6] *Фердинанд Лассаль ∾ женой его убийцы, Янко Раковица.* – Летом 1864 во время отдыха на швейцарском курорте недалеко от Женевы Елена фон Дённигес познакомилась с социалистом и политиком Фердинандом Лассалем и влюбилась в него. Лассаль желал скорейшей женитьбы, против которой категорически выступал отец Елены. Он настоял на обручении дочери с румынским князем Янко фон Раковица, после чего оскорбленный Лассаль вызвал отца, Вильгельма фон Дённигес, на дуэль. Отец, согласно этикету и своему рангу, выслал вместо себя жениха своей дочери. Дуэль, во время которой Лассаль был смертельно ранен, состоялась в лесу около местечка Карруж близ Женевы 28 авг. 1864.

[7] *После смерти Раковица...* – Через полгода после женитьбы Янко фон Раковица скончался от туберкулеза.

[8] *...Зигмунда Фридмана.* – Неточность: второго мужа Елены Дённигес-Раковица звали Зигварт Фридман. Они поженились в 1868 и прожили вместе пять лет. Из-за бюрократических сложностей Елена Раковица оставила свою прежнюю фамилию.

[9] *...пройти пламенем через жизнь Макарта, через жизнь Листа.* – Об отношениях с Хансом Макартом и Ференцем Листом см.: Von Anderen und mir... S. 178–182.

[10] *В третий раз ∾ Сергея Шевича.* – В газетной публикации: «Сергея Свечина». Волошин сделал исправление от руки в тексте газетной вырезки (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 270). Третий муж Елены Дённигес-Раковиц, Сергей фон Шевич (Serge von Schewitsch) был

социалистом, журналистом, писателем и идейным последователем Фердинанда Лассаля.

[11] *...занимается оккультизмом и теософией.* – Еще до возвращения в Европу, живя в Нью-Йорке, Елена Дённигес-Раковица познакомилась с оккультистом полковником Олкоттом и теософкой Е.П. Блаватской. В Мюнхене она создала кружок интересующихся теософией.

[12] *У нее бывает Рудольф Штейнер.* – С 1904 Рудольф Штейнер периодически читал в кружке Елены Дённигес-Раковица доклады. Она же регулярно писала статьи для основанного им в 1904 журнала «Lucifer gnosis».

[13] *Она пишет книгу «Как я нашла свое я».* – См.: *Dönniges Helene von.* Wie ich mein selbst fand. Berlin, 1901. (2 Auflage: Leipzig, 1911).

[14] *Через несколько дней после смерти своего мужа она отравилась.* – Точная дата смерти Е. Дённигес-Раковица – 3 окт. (н. ст.) 1911. Как сообщали мюнхенские газеты, причиной отравления писательницы была печаль по умершему мужу.

ВСЕ МЫ БУДЕТ РАЗДАВЛЕНЫ АВТОМОБИЛЯМИ

Впервые – Московская Весть. 1911. № 7. 3 окт. С. 3.

[1] *...с тех пор, как появились автобусы и авто-такси...* – Первая автобусная линия в Париже была пущена 11 июня 1906 и соединяла Монмартр с Сен-Жермен-де-Пре.

[2] *Автобус – чудовище... раздавило профессора Кюри.* – Неточность: физик Пьер Кюри, профессор Сорбонны, погиб, попав под колеса омнибуса, который в отличие от автобуса, работавшего на двигателе внутреннего сгорания, паровом или электрическом, управлялся лошадьми. Трагическая смерть Пьера Кюри произошла 19 апреля 1906. Омнибус был предшественником автобуса (*фр.* autobus – automobile omnibus).

[3] *Вернувшись в Париж* ~ *после трех лет отсутствия...* – Волошин уехал из Парижа 17/30 янв. 1909 и вновь обосновался там около 9/22 сент. 1911.

[4] *...движение железнодорожное (Metropolitain)...* – Метрополитен существовал в Париже с 1900. Первая линия была открыта по случаю Всемирной выставки 19 июля 1900.

АНРИ ДЕ ГРУ

Впервые – Московская газета. 1911. № 123. 4 окт. С. 1.

В квадратных скобках воспроизводится текст, вычеркнутый автором в газетной вырезке (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 270, л. 11).

[1] *В этом году почетная зала посвящена произведениям бельгийского живописца Анри де Гру...* – В зале, посвященном Анри де Гру, были собраны около восьмидесяти произведений художника.

[2] *...в период первой выставки Rose-Croix... ~ не «Жозефеном»...* – Первая выставка-салон художественной группы Rose + Croix (Роза + Крест) состоялась в 1892 в галерее Дюран-Рюэля. Группа была основана писателем Жозефеном Пеладаном (который называл себя «Сар» – вавилонский владыка, – после основания в 1888 каббалистического ордена Розы-Креста, гроссмейстером которого он вскоре себя провозгласил) и пропагандировала оккультные начала в искусстве. К группе принадлежали Аман-Жан, Шарль Филигер, Жан Дельвиль, Карлос Швабе, Александр Сеон, Арман Пуэн. Группа просуществовала до 1898.

[3] *Его картина «Поругание Христа» имела шумный успех.* – Живописное полотно Анри де Гру «Поругание Христа», написанное художником в возрасте 22 лет, было впервые выставлено в Брюсселе в 1891. Картина вызвала горячие диспуты. Парижский салон Марсова поля (Champ de Mars), несмотря на согласие председателя Пюви де Шаванна, отклонил картину в 1892, и де Гру выставил работу в «Свободном союзе французских художников» («Union libérale des artistes français»).

[4] *Ему был посвящен почетный номер «La Plume».* – Специальный номер журнала «La Plume», посвященный Анри де Гру, выпущен 1 апр. 1899. В номере были воспроизведены 100 репродукций картин художника, сопровождавшиеся статьями К. Лемонье, Ш. Мориса, О. Мирбо и др.

[5] *...присутствовал на открытии своей выставки, но исчез...* – Имеется в виду большая выставка произведений Анри де Гру, проходившая в Париже в галерее Жоржа Пти в 1901. Кроме того, ретроспективная выставка произведений художника была организована в Вене галерееи Митке (Miethke) в 1906. Впоследствии де Гру уединился на пять лет во фламандской деревне Мервей (Merveille).

[6] *...возвращается, как из другого мира.* – Заслуга «возвращения» считавшегося умершим Анри де Гру (уехав в Мервей, он прервал всякие контакты с художественными кругами Парижа) принадлежит художественному критику Арсену Александру, случайно встретившему художника в Антверпене около памятника Рубенсу. Благодаря усилиям Арсена Александра произведениям Анри де Гру был выделен в Осеннем салоне 1911 отдельный зал.

[7] *Вчера на собрании поэтов ~ ...чествовали Анри де Гру.* – Регулярные собрания литературного журнала «Vers et Prose» («Стихи и проза»), основанного Полем Фором и выходившего раз в три месяца, проходили в кафе «Клозери де Лила» по вторникам. На одном из таких собраний в сентябре 1911 состоялось чествование Анри де Гру.

МУЖСКИЕ МОДЫ

Впервые – Московская весть. 1911. № 8. 4 окт. С. 3.

[1] *...характеристика Поля Бурже...* – Французский писатель Поль Бурже известен своими романами, описывающими жизнь светского общества. По взглядам он был консерватором, католиком. Расцвет его творчества пришелся на 1880-е – 1890-е.

[2] *...журнала «Мужских мод»...* – Возможно, имеется в виду ежемесячный журнал «La mode masculine», издававшийся в Париже.

«ГРЯДУЩАЯ ЕВА И ЭДИССОН»

Впервые – Московская газета. 1911. № 130. 12 окт. С. 2.

[1] *Эдиссон уже успел вернуться в Америку...* – В августе 1911 Томас Алва Эдисон вместе с женой и тремя детьми совершил путешествие в Европу.

[2] *...над двумя изобретениями* ∾ *из тонких листов никеля.* – Эдисон изобрел щелочную аккумуляторную батарейку.

[3] *...мотор, уже испробованный на трамвае в Нью-Джерсее...* – В марте 1910 в Нью-Йорк Сити была запущена первая линия трамвая, работавшего на щелочной аккумуляторной батарее. До этого состоялись испытания в Менло-Парке, местечке в штате Нью-Джерси, где Эдисон основал свою лабораторию.

[4] *...телефон, фонограф, кинематограф.* – Собственно телефон существовал до Эдисона (телефонный аппарат Белла). Однако Эдисон усовершенствовал его, изобретя угольный микрофон (1877–1878), дававший более громкий и четкий звук. Изобретение фонографа, прибора для записи и воспроизведения звука, стало в мире абсолютной сенсацией. Первый фонограф был представлен 21 ноября 1877. Эдисон считал фонограф своим главным изобретением. Что касается кинематографа в современном смысле, то его более позднее изобретение принадлежит Луи Люмьеру. Эдисон в 1891 придумал кинетограф (кинетоскоп), который позволял демонстрировать движущиеся картинки, сопровождавшиеся фонограммой, слышимой через наушники.

[5] *...титулом «Американского колдуна», «Чародея XX века»...* – После изобретения фонографа Эдисона стали называть «волшебник из Менло-Парка».

[6] *...гениальный роман Вилье де Лиль-Адана «Грядущая Ева»...* – Роман («L'Ève future») был написан в 1886.

[7] *Этот роман был недавно переведен на русский язык...* – Имеется в виду издание: *Вилье де Лиль-Адан.* Ева будущего / Пер. с нов. парижск. изд. М.А. Татариновой. Ч. 1–2. М.: Заря, 1910–1911.

МЕЖДОУСОБИЯ В УДЖЕ

Впервые – Московская газета. 1911. № 132. 14 окт. С. 2.

[1] *В 1907 году в Марокко был убит доктор Мошан.* – В газетном тексте ошибочно набрано: «Люшан». Французский врач Мошан (Mauchamp) был убит марокканцами 19 марта 1907.

[2] *...министерство Клемансо ∾ с южными пределами Алжира.* – 29 марта 1907 Жорж Клемансо выслал армейские подразделения в северо-восточную часть Марокко – в провинцию Уджа, желая тем самым оказать давление на султана и заставить его наказать виновных в убийстве.

[3] *Правительственный комиссар ∾ были арестованы...* – Помимо Детальера и его помощников были арестованы вице-консул Лоржо (Lorgeau), капитан таможни Пандори (Pandori).

[4] *Известие... было получено... в субботу...* – Телеграмма из Орана была получена в Париже в 10 часов вечера 22 октября.

[5]*...комиссию из трех лиц под председательством Филиппа Бертье...* – В газетном тексте ошибочно набрано: «Бертло». В комиссию по расследованию арестов в Удже входили полномочный министр, заместитель директора в министерстве иностранных дел Филипп Бертье, финансовый инспектор первого класса Соваль (Sauval) и армейский контролер второго класса Шапюи (Chapuis).

[6] *Комиссия уже находится на пути в Оран.* – Комиссия покинула Париж 23 окт. 1911.

КАТЕХИЗИС МЕЖДУНАРОДНОЙ МОРАЛИ

Впервые – Московская газета. 1911. № 134. 16 окт. С. 3.

[1] *...открытие Гаагской мирной конференции...* – Мирная конференция в Гааге была организована по инициативе российского императора Николая II и королевы Нидерландов Вильгельмины. Первая конференция проходила в 1899, вторая – в 1907.

[2] *...Д в о р ц а м и р а...* – Дворец мира (Vredespaleis) находится в парковом комплексе на площади Am Carnegieplein на севере Гааги. Построен в 1907–1913.

[3] *...испано-американская война...* – Война между США и Испанией 25 апр. – 12 авг. 1899, в результате которой Америка заняла последние важные для Испании колонии Кубу, Пуэрто-Рико и Филиппины.

[4] *...война бурская...* – Вторая англо-бурская война 1899–1902, которая велась бурами (выходцы из Европы, населявшие южноафриканские государства Трансвааль и Оранжевая республика) против колониальной экспансии Великобритании.

[5] *...русско-японской войной...* – Русско-японская война началась в феврале 1904 и закончилась поражением России осенью 1905.

[6] *...войну итальянско-турецкую...* – Конфликт между Османской империей и Италией 1911–1912, в результате которого Италией была занята и позднее аннексирована провинция Триполитания (ныне часть территории Ливии).

САЛОН МЕБЕЛИ

Впервые – Московская весть. 1911. № 9. 17 окт. С. 2.

[1] *...возврат к старому французскому стилю ∾ к «Louis XVI»...* – Стилем Людовика XVI называют стиль в мебели французского классицизма последней четверти XVIII в. Этот стиль был реакцией на спутанные формы рококо. Главная отличительная черта его – явно выраженная конструкция, прямые углы, четкие формы.

[2] *Четвертый «салон мебели»...* – Четвертый «Салон мебели» проходил в залах Большого дворца искусств с конца июля до 15 окт. 1911. Этот салон проводился раз в три года и подразделялся на отдел мебели и декоративный отдел. Отдел мебели, в свою очередь, включал «Салон мебельной индустрии» и «Салон мебели» как секцию изящных искусств (в последнем представлены миниатюры, объекты декоративного искусства). Президент салона – Фердинан Перо (Ferdinand Perot). Как отмечалось организаторами, целью салона была поддержка в поисках нового стиля (см. Chronique. Supplément à Art et Décoration. T. XXX. Août 1911. P. 6).

[3] *...старыми стилями «Louis XV» и «Louis XVI».* – Стиль мебели Людовика XV – стиль рококо (1735–1765) – отличался практически полным отсутствием прямых углов, обилием извилистых линий, резных украшений.

ТЕАТР АПАШЕЙ

Впервые – Московская газета. 1911. № 137. 20 окт. С. 1.

Апаш (*фр.* apache – по названию индейского племени апачей) – хулиган, вор, деклассированный элемент во Франции. Слово вошло в употребление со времени участия Франции в колонизации Северной Америки.

[1] *...Гренелля.* – Район Гренель (Grenelle), примыкающий с запада к берегу Сены, с востока к вокзалу Монпарнасс, один из старых окраинных районов Парижа, был присоединен к городу в 1860. Теперь вместе с районом Вожирар (Vaugirard) и quartier de Javel образует 15-й район Парижа.

[2] *...театре на улице Круа-де-Нивер...* – Маленькое кафе-концерт и мюзик-холл под названием «Парижские варьете» («Variétés-Parisiennes») находилось по адресу: 17, Rue de la Croix-Nivert. Позднее здание мюзик-холла переоборудовано под кинотеатр под тем же названием, который был впоследствии снесен.

[3] *Метро Камброн...* – Станция метро «Камброн» относится к современной 6-й линии парижского метро. Линия была открыта в 1900, а в 1903 продлена до Пасси (Passy).

[4] *...упоминанием «кошек», «свиней» и «коров»...* – Имеются в виду словоупотребления, принятые в воровском жаргоне: например, «кошками» называли тюремных смотрителей, «коровами» – полицейских агентов.

[5] *...о «макрелях» и о «верблюдах»...* – «Макрель» – русский вариант слова «макро» (*фр.* maquereau), обозначающего сутенера. «Верблюд» – хитрый пройдоха.

МАРСЕЛЬ ЛЕНУАР

Впервые – Московская газета. 1911. № 138. 21 окт. С. 2.

[1] *...большие панно в «Осеннем салоне»?..* – Марсель Ленуар представил в «Осеннем салоне» часть большого декоративного панно «Стенная книга» под названием «От верований смертных к моей горней мудрости».

[2] *...к Орлеанской заставе...* – Конечная станция в Париже по дороге на Орлеан (поезд с Северного вокзала), известная по истории Жанны д'Арк и многочисленным произведениям литературы (например, «Сцены из жизни богемы» Мюрже).

[3] *...нарисовал Стейнлен на полях исступленной поэмы Жана Риктюса «Le Revenant»...* – Первое издание поэмы Жана Риктюса «Призрак» из цикла «Монологи бедняка» было иллюстрировано Т. Стейнленом. Ср.: Т. 5 наст. изд. С. 781.

«МАЛЕНЬКОЕ КАФЕ»

Впервые – Московская газета. 1911. № 140. 23 окт. С. 1.

[1] *...маленькой комедии Тристана Бернара ∾ открыл свой сезон.* – Комедия в 3-х актах Тристана Бернара «Маленькое кафе» была написана в 1911. Премьера пьесы состоялась в театре Пале-Рояль 12 окт. 1911. Пьеса опубликована в 1912. См.: *Bernard Tristan.* «Le petit café». Comédie en trois actes. Paris: Illustration théâtrale, 1912.

[2] *...блестящего автора «Triplepatte»...* – Эта комедия в 5-ти актах написана Тристаном Бернаром в 1905 совместно с Андре Кодферно (André Codfernaux).

[3] *...«Danseur inconnu»...* – Трехактная комедия «Неизвестный танцор» написана Тристаном Бернаром в 1910.

[4] *...дома Paquin...* – О модном доме Жанн Пакен см. примеч. 6 к статье Волошина «Святилища мод» (С. 771 наст. тома).

[5] *...(création Redfern)...* – Модный дом английского модельера Джона Редферна (John Redfern), один из престижнейших в Париже, основан в Лондоне в 1881 и в этом же году открыт филиал в Париже. Директором парижского филиала был Шарль Пойнтер (Charles Poynter). Редферн специализировался на вечерних дамских туалетах.

ОСЕННИЙ САЛОН

Впервые – Московская газета. 1911. № 141. 25 окт. С. 1.

Выставка «Осеннего салона» проходила в залах Большого дворца с 1 окт. до 8 нояб. 1911. На ней впервые были представлены, помимо живописи, отделы гобелена (работы Ори-Робен и др.), керамики (Ленобль, Декёр, Симмен, Массуй и др.), набивных холстов (Альбер Андре, Ириб, Луи Се и др.), чеканного искусства, изделий из кожи, изделий из перламутра, отдел эмалей. Причиной подобного расширения была необходимость соответствия мюнхенскому Сецессиону, задававшему тон в подобного рода выставках. Отдельные залы отводились трем художникам: Камилю Писсарро, Франциско Итуррино и Анри де Гру.

[1] *Декоративное панно Шарля Герена...* – Панно «Цветы, женщины и фрукты». Это произведение Герена было оценено в парижской прессе большей частью негативно; см. отзывы Рене Жана (Gazette des Beaux-Arts. 1911, 2. 4-e pèriode. T. VI. P. 380); Франсуа Моно (L'Art et les artistes. 1911. T. XIV (octobre 1911 – mars 1912). P. 86).

[2] *...панно Жюля Фландрена...* – Волошин описывает одно из восьми панно Фландрена, предназначенных для стен столовой.

[3] *...в своих размерах и валерах.* – Valeur (*фр.*) – ценность, стоимость; значение, достоинство.

[4] *...испанец Иттурино, которому посвящена одна из ретроспективных зал.* – В зале, посвященном живописи Франциско Итуррино, было выставлено 28 работ.

[5] *Офорты Писарро, которым тоже посвящен отдельный зал...* – Кроме офортов, Писсарро представил литографии, «Портрет Сезанна», несколько пейзажей, жанровых полотен.

ПАМЯТНИК БЕТХОВЕНУ

Впервые – Московская газета. 1911. № 142. 26 окт. С. 1.

О Жозе де Шармуа см. статью «Гробница поэта» и примеч. к ней (С. 504–509, 812–814 наст. тома).

[1] *...колоссальные фрагменты памятника Бетховену работы Шармуа.* – Шармуа начал работу над памятником в 1909. Размеры пьедестала вместе с фигурами ангелов – 6 м в длину, 4 м в ширину, 3 м в высоту.

[2] *...монументальными ангелами...* – Ангелы (гении музыки Бетховена) символизировали четыре прославленных его произведения: «Патетическую сонату», «Героическую симфонию», 9-ю симфонию и «Лунную сонату».

[3] *Город, который заказал ∾ слишком много памятников.* – Президент Республики особым указом от 20 дек. 1909 утвердил установку памятника Бетховену в парижском парке Ранелаг (Ranelagh), однако из-за административных сложностей памятник решено было установить в юго-восточном предместье Парижа – городе Венсене (Vincennes).

[4] *...приехавшему с острова Бурбона...* – См. примеч. 3 к статье «Гробница поэта» (С. 813 наст. тома).

[5] *...памятником Бодлэру, стоящим теперь на Монпарнасском кладбище...* – Памятник Бодлеру работы Шармуа был установлен на кладбище Монпарнасс в 1902.

[6] *...гробнице Дюка де Брезе, сенешаля Нормандии, работы Гужона.* – Надгробный памятник на могиле великого сенешаля Нормандии Луи де Брезе Жан Гужон создал в 1540.

[7] *...памятник Сен-Бёву...* – Памятник Ш.О. Сент-Бёву находится в Люксембургском парке.

[8] *...какова должна быть в окончательном осуществлении фигура Бетховена...* – Памятник Бетховену Шармуа не закончил, поскольку ушел воевать в 1914. В 1927 была организована подписка на установку памятника. В Венсене можно видеть гипсовую модель фигуры Бетховена на выполненном Шармуа в мраморе постаменте с ангелами.

[9] *...воскресающего Наполеона Рюда.* – Скульптура Франсуа Рюда «Наполеон, пробуждающийся к бессмертию» (1846) находится в Париже, в Музее д'Орсе.

[10] *...«Бетховену» Макса Клингера...* – Памятник Л. ван Бетховену впервые был представлен скульптором Максом Клингером на выставке венского Сецессиона в 1902 (гипсовая модель создана скульптором в 1885/86) и вызвал протесты и возмущение общественности, нашедшей его несообразным гению композитора. В 1903 памятник продан Лейпцигу, где теперь и находится.

ДЖИОКОНДА НА АЭРОПЛАНАХ

Впервые – Московская газета. 1911. № 143. 27 окт. С. 2.

[1] *...ее больше не будет.* – Подразумевается кража из Квадратного салона Лувра знаменитого полотна Леонардо да Винчи «Джоконда (Мона Лиза)» (1502–1503 или 1503–1505). Кражу картины, находившейся в Лувре с 1833, совершил из патриотических чувств (желая вернуть полотно на родину) итальянец Винченцо Перуджа, работавший ранее маляром в Лувре. Кражу обнаружили только через день. 21 авг. 1911 о ней оповестила пресса, и этот день считают официально днем хищения полотна. Картина была найдена спустя два года, 2 дек. 1913.

[2] *...называли «языческой Мадонной», «Мадонной сладострастия»...* – До середины XIX в. Мона Лиза не имела столь широкой популярности. Впервые о древней, страстной сущности Джоконды заговорил английский писатель Уолтер Патер, написавший в 1869 о Джоконде знаменитые строки: «Она древнее скал, на которых сидит...» («She is older than the rocks among which she sits...», впервые: Fortnightly Review. 1869. November). «Роковую улыбку» Джоконды впервые подметил Теофиль Готье.

[3] *...ее улыбку... анализировали хирурги и врачи по нервным болезням...* – См., например, психоаналитическое эссе Зигмунда Фрейда «Детское воспоминание Леонардо да Винчи» («Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci», 1910).

[4] *...изменнические ее симпатии к Германии.* – В 1911, когда Франция находилась в очень напряженных отношениях с Германией, кража Джоконды была воспринята как национальное оскорбление и оказалась в центре политических событий. Французская общественность и в особенности пресса обвиняли в инициации кражи германского кайзера Вильгельма II, якобы стремившегося таким образом показать слабость Франции. Германская сторона, в свою очередь, заявляла, что Франция использует кражу как повод для развязывания войны.

[5] *...осуществление мечты Леонардо о «Великой птице».*– Имеются в виду инженерные разработки Леонардо: проект «Летающей спирали» (1483) и эскизы летательного аппарата (ок. 1488), провозвестники современных вертолета и самолета.

ДОСТОЕВСКИЙ ВО ФРАНЦИИ

Впервые – Московская Весть. 1911. № 11. 31 окт. С. 3.

[1] *«Огромная масса ~ вышедший на днях.* – Цитируется начало литературного этюда Андре Жида «Достоевский в его переписке», впервые напечатанного в журнале «La Grand Revue» (1908. 25 mai.

P. 289–315). Этюд был издан отдельной брошюрой в 1908 (*Gide André*. Dostoïevsky d'après sa correspondance. <Paris: Impr. Jean et Berger>, s. d. (1908)) и переиздан в 1911 г. (*Gide André*. Dostoïevsky d'après sa correspondance. Paris: Eugène Figuière et Cie, 1911). Это издание реферирует Волошин на протяжении всей статьи. Страницы указываются по книге А. Жида «Достоевский», в которую вошел этот этюд, – см.: *Gide André*. Dostoïevsky (Articles et causeries). Paris: Librairie Plon, 1923. P. 1–2 (далее: *André Gide*... с указанием страницы). См. также рус. пер. А.В. Федорова («Переписка Достоевского»): *Жид Андре*. Достоевский. Эссе. Томск: Водолей, 1994. С. 7–30.

[2] *«Я еще ни разу ∾ час настал»*... – Цитируется в сокращении начало статьи Андре Сюареса, напечатанной в 1911 в журнале «La Grand Revue». Страницы указываются по изданию: *Suarès André*. Dostoïevsky. Paris: Cahiers de la Quinzaine. Huitième cahier de la treizième série, 1911. P. 13 (далее: *Suarès*... с указанием страницы).

[3] *...когда он поднес Франции ∾ талант Достоевского падает*. – Волошин пересказывает статью А. Жида, цитирующего, в свою очередь, книгу «Русский роман» («Le roman russe», 1886) Э. Мельхиора де Вогюэ. См.: André Gide... P. 2.

[4] *О «Бесах» ∾ бесконечную историю»*. – См.: André Gide... P. 3.

[5] *Переводить Достоевского ∾ при участии г.г. Гальперина-Каминского и Бинштока*. – Эли (Илья) Гальперин-Каминский (E. Halpérine-Kaminsky) перевел в 1880-х на французский целый ряд произведений Достоевского: «Слабое сердце», «Неточка Незванова», «Дядюшкин сон», «Игрок», «Белые ночи», отдельные главы из «Братьев Карамазовых», части «Дневника писателя». В.Л. Биншток (Bienstock) переводил в основном не самостоятельно, а совместно с Вертом (Werth) («Двойник»), с Ж.А. Но (J.-A. Nau) («Дневник писателя»), с Торке (Torquet) («Братья Карамазовы»). Кроме того, переводчиками Достоевского были Шарль Морис (Charles Morice), Виктор Дерели (Victor Derély). Волошин в статье скорее всего пользуется библиографией из этюда А. Жида (*André Gide*... P. 5–6). См.: *Жид Андре*. Достоевский. Эссе. С. 8–9.

[6] *«Достоевский ∾ Стендаль»*. – Слова Ф. Ницше взяты эпиграфом к этюду А. Жида и к его книге «Достоевский».

[7] *...появлением на французском языке «Переписки» Достоевского*... – «Переписка» Достоевского в переводе Бинштока была опубликована в февральском номере «Меркюр де Франс» за 1908.

[8] *Это – бесконечный ∾ Он напоминает ∾ (Андре Жид)*. – Волошин пересказывает, а затем цитирует А. Жида (*André Gide*... P. 13–14).

[9] *«Вся переписка ∾ (Сюарес)*. – Неточная цитата из статьи Андре Сюареса (*Suarès*... P. 22).

[10] *Жид вспоминает ∾ не будете иметь стыда"»*. – См.: *André Gide*... P. 29.

[11] *...те французские умы ∾ обратились к церкви.* – В 1905 Андре Жид познакомился с Полем Клоделем и под его влиянием обратился в католичество. Увлечение это продолжалось до публикации в 1914 антиклерикального романа Жида «Подземелья Ватикана», вызвавшего скандал и ставшего причиной разрыва с Клоделем и католичеством. Под влиянием Клоделя и в меньшей степени Жида к католицизму пришел французский поэт Франсис Жамм.

[12] *Андре Жид называет ∾ во Франции.* – Неточная цитата из А. Жида (*André Gide*... P. 58).

[13] *Сюарес же говорит ∾ душу Востока».* – См.: Suarès... P. 28.

ТАНЦЫ В ПАРИЖЕ

Впервые – Московская газета. 1911. № 153. 8 нояб. С. 1.

[1]*...«Bal Bullier»...* – Один из самых больших и наиболее популярных балов в Париже, «Бал Булье» существовал с 1847 до 1907. Традиционно на нем танцевали вальс, польку, мазурку.

[2] *...«Moulin de la Galette»...* – «Мулен де ла Галетт» – единственная ветряная мельница у подножия Монмартра, стала в конце XIX – начале XX в. излюбленным местом для представителей рабочего сословия и художественного мира. Каждое воскресенье после обеда на мельнице, переоборудованной под кафе и танцевальный зал, проводились «балы» – танцы.

[3] *...Наташа Труханова ∾ во время своих «концертов»...* – Концерты, в которых Наталья Труханова исполняла танцы на музыку классических композиторов (Шопен, Глюк, Лист), относятся к началу творческой деятельности танцовщицы (с 1907). Такие представления проходили в театре Шатле, Опера-комик, театре дез Ар.

[4]*...спектаклям дягилевской труппы...* – Знаменитые «Русские сезоны» Сергея Дягилева проходили в Париже с 1908. В 1910 они проходили в мае–июне.

[5] *...в балете «Peri», написанном для нее Дюказом...* – Поль Дюказ написал свое последнее большое произведение, балет-поэму «Пери» с посвящением Наталье Трухановой в 1911–1912. Премьера 20-минутного балета, декорации и костюмы к которому создал Лев Бакст, состоялась 13 мая 1912 в парижском театре Шатле.

[6] *...лондонским спектаклям Макса Рейнгардта ∾ на сюжет «Сестры Беатрисы».* – Макс Рейнгардт поставил в Лондоне в театре «Олимпия» в 1911 пантомиму «The Miracle» по книге Карла Густава Фольмёллера (Karl Gustav Vollmoeller) «Чудо» («Das Wunder») на музыку Энгельберта Гумпердинка. В этой пантомиме главную партию танцевала Н. Труханова. Премьера состоялась 23 дек. 1911.

[7] *Режина Баде... в балете «La Carmela»...* – Балет-мимодрама в одном акте с хором «Кармела», либретто к которому написал Эдмон Леруа (Edmond Leroy), а музыку – Лео Пуже (Léo Pouget), был создан

для театра Мариньи (Théâtre Marigny) в сент. 1911. Спектакли состоялись 26 и 29 октября.

[8] *...в пьесе «La femme et le Pantin»... в театре Антуана.* – Пьеса в 4-х актах «Женщина и паяц» Пьера Луиса и Пьера Фронде (Pierre Frondaie) была сыграна в театре Антуана в дек. 1910.

[9] *...студии Рабенек...* – См. с. 361–362, 403–408, 465–468 наст. тома.

[10] *...школой Далькроза...* – Ко времени написания Волошиным статьи в Европе существовали Институты Жака-Далькроза в Хеллеро, недалеко от Дрездена, и в Санкт-Петербурге (были открыты в 1910).

[11] *...Жана д'Юдина... выпустившего... диссертацию «L'art et le geste»...* – Названная книга Ж. д'Удина (Jean d'Udine) (Paris: Félix Alcan, 1910) была издана также в русском переводе кн. С.М. Волконского (*Удин Жан д'*: Искусство и жест <СПб.: Аполлон, 1911>).

[12] *...на этой неделе ∾ выступления школы Луи Фуллер...* – «Утренники» (начало в 16 часов) Луи Фуллер проходили в театре «Фемина» 11, 13–15 нояб. 1911, выступали Фуллер и ее ученики с m-lle Orchidée. В программе – произведения Моцарта («Маленькие безделушки» – «Le petits riens»), Шопена, Шуберта, Берлиоза. Волошин побывал на представлении 1/14 нояб. 1911. Аналогичная программа была повторена в дек. 1911.

[13] *...в Шатле ∾ Дункан.* – В театре Шатле «утренник» (в 15. 30) Айседоры Дункан состоялся 18 нояб. 1911 («Ифигения» Глюка, хор и оркестр Э. Колонна, дирижер Габриель Пьерне (Pierné), с участием Муне-Сюлли).

СЕРИИ КАТАСТРОФ

Впервые – Московская газета. 1911. № 154. 9 нояб. С. 2.

[1] *...рассказ Лескова ∾ умирали в Севастополе».* – Неточно излагается фрагмент рассказа Н.С. Лескова «Бесстыдник» (*Лесков Н.С.* Собр. соч.: В 11 т. М.: Гослитиздат. 1957. Т. 6. С. 157–158).

[2] *Похищение Джиоконды...* – См. примеч. 1 к статье «Джиоконда на аэропланах» (С. 784 наст. тома).

[3] *...раскрытия подобных же краж в провинциальных музеях...* – Например, 4 окт. 1911 была похищена картина Франсуа Буше «Нептун и Амфитрита» из музея города Кемпер (Quimper) в Бретани.

[4] *...отставка директора Лувра Гомолля...и замена его сыщиком...* – После кражи «Джоконды» тогдашний директор Лувра Теофиль Гомоль (Théophile Homolle) был снят со своего поста и на его место временно назначен Эжен Пуйале (Eugène Pujalet), бывший до этого генералом-инспектором административных служб министерства финансов Франции.

[5]*...грандиозные катастрофы «Liberté» и «Iene»... взрывом орудия на «Gloire»...* – См. примеч. 1, 7 и 4 к статье «Liberté» (С. 768 наст. тома).

[6] *...столкновением миноносцев в д'Иере...* – Об этом инциденте Волошин писал в статье «Бунт машин» (С. 413 наст. тома).

[7] *И вот начинается ∾ взрывает «Liberté».* – Волошин описывает один из скандалов во Франции, связанный с деятельностью двух пороховых заводов. Один из них, старейший во Франции, основан в местечке Понт-де-Бюи в 1687 и производил черный порох. В 1875 в Бресте было основано дочернее предприятие «Мулен Бланк». В 1887 завод в Понт-де-Бюи перешел на производство белого пороха, для которого требовалась хлопковая пыль. Ее стал выпускать завод «Мулен Бланк», не бывший самостоятельным предприятием, а занимавшийся производством сырья. Во время, описываемое Волошиным, директора этих заводов – Альбер Лупп (Albert Louppe) и Леопольд Мессен (Léopold Maissin) – были яростными политическими противниками в Государственном совете, и во многом из-за этого между предприятиями начались конфликты. Первоначально для того, чтобы уладить ссору, директоров поменяли местами, однако, в конце концов, особая комиссия в 1912 сместила обоих с их постов.

[8] *...административной катастрофе в Удже... о котором я уже сообщал...* – См. статью «Междоусобия в Удже» (С. 433–435 наст. тома).

[9] *...катастрофы железнодорожные ∾ автобусов и автомобилей.* – См. статью «Монтрейльская катастрофа» (С. 461–463 наст. тома).

[10] *...слухи о лесных концессиях ∾ этих прав...* – В результате договора между Францией и Германией, подписанного 4 ноября 1911 Жюлем Камбоном и Альфредом Кидерлен-Вехтером, Германия получила часть территории Конго, Франции отошло Марокко. Однако немецкая сторона таким решением не была довольна, поскольку считалось, что болотистые земли Конго непригодны для строительства.

СЕРБСКИЙ КОРОЛЬ В ПАРИЖЕ

Впервые – Московская газета. 1911. № 155. 10 нояб. С. 1.

[1] *...аэропланом убило военного министра Берто.* – 21 апр. / 3 мая 1911 в 6 ч. 30 мин. в Исси-ле-Мулино должен был состояться старт авиасостязания Париж – Мадрид. Авиатор Трен, у которого плохо работал мотор, решил приземлиться. При спуске аппарат Трена упал на группу зрителей, среди которых находились министр-президент Эрнест Мони и военный министр (с 2 марта 1911) Морис Берто. Мони и еще один офицер были тяжело ранены, но выжили. Берто скончался от ран.

[2] *...взорвалась «Liberté»...* – См. статью «Liberté» (С. 410–412 наст. тома).

[3] *«Hôtel de Ville»* – парижская ратуша, самая большая в Европе, находится в 4-ом районе Парижа.

[4] *Я только что был на Gala ∾ в честь Петра I...* – Гала-концерт и прием в честь сербского короля Петра I состоялся в парижской ратуше 4/17 ноября 1911 в 15 ч. Волошин был на нем вместе с С.К. Маковским (Труды и дни. С. 283).

[5] *...на картине Рошгросса «Погоня за счастьем».* – Жорж Рошгросс известен как исторический живописец в духе реалистической школы. Картина «Погоня за счастьем» написана им в 1898.

[6] *...в вестибюль, где находятся «Зима» и «Лето» Пювис-де-Шаваня.* – В парижской ратуше, в Первом Салоне приемного кабинета Пюви де Шаванном исполнены фрески «Зима», «Лето» и роспись плафона «Виктор Гюго посвящает свою лиру Парижу» (1889–1893).

[7] *...зубцы старых домов квартала Маре...* – См. примеч. 5 к статье «Выставки Парижа» (С. 773 наст. тома).

ЛУИ ФУЛЛЕР И АЙСЕДОРА ДУНКАН

Впервые – Московская газета. 1911. № 155. 10 нояб. С. 2. Подпись: М. В.

[1] *Имя Луи Фуллер связано... с представлением о «серпантине»...* – Одно из значений слова «серпантин» в начале XX в. – танец с телодвижениями, подражающими извиванию змеи. Имеется в виду «serpentindance» (змеевидный танец), начало создания которого относится к 1891. Для одной из сцен сатиры «Quack M.D.» потребовался музыкально-танцевальный номер, изображающий сеанс гипноза (гипноз был в это время очень моден в Нью-Йорке). Луи Фуллер сымпровизировала танец, развитый ей для музыкальной комедии «Uncle Celestin» и показанный в Madison Square Theatre Нью-Йорка 29 февр. 1892. Она придумала танец, в котором использовала струящиеся шелковые ткани и продетые в рукава костюма длинные палки, удлинявшие руки и делавшие движения несколько замедленными; для танца использована музыкальная пьеса «Loin du Bal» Эрнеста Жилле (Ernest Gillet). Этот танец явился началом танцевальной карьеры Луи Фуллер и скоро сделал танцовщицу знаменитой. В этом же году она начала экспериментировать со световыми эффектами, для которых использовала фосфоресцирующие газы. Это ее изобретение было запатентовано и дало импульс для развития театрально-световых эффектов в XX в.

[2] *В своих воспоминаниях ∾ о создании нового танца.* – В воспоминаниях Луи Фуллер подробно описывала этот момент. Один ма-

лознакомый офицер прислал ей индийскую юбку из тонкого шелка. Подбирая костюм для танца, она нашла эту юбку в шкафу, и ей пришла в голову идея использовать ее для костюма (*Fuller Loie.* Fifteen Years of a Dancer's Life. With some account of her distinguished friends. London, 1913. P. 25). Впоследствии Луи Фуллер заменила этот импровизированный наряд на профессионально сшитый (на костюм, расшитый аппликациями со змеями, ушло более 30 метров шелка).

[3] *...помпейские и танагрские танцы...* – Создавая новый свободный танец, Луи Фуллер (впоследствии и А. Дункан, и В. Нижинский) изучала танцы и манеру движения древних. Одним из источников для изучения были небольшие женские статуэтки танагры (по названию беотийского города к востоку от Фив в Древней Греции), изображавшие танцы, посвященные празднику Диониса, другим – настенные росписи в Помпеях около Неаполя, на которых помимо прочего запечатлены бытовые сцены и танцы («Флора», росписи «Виллы мистерий»).

[4] *...Малларме... посвятил ей ряд ∾ бессмертных страниц...* – См.: *Mallarmé Stéphane.* Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller // National Observer, 1893, 13 mars; *Mallarmé S.* Etude de danse // Revue franco-américaine. 1895. I, Juin-Août.

[5] *Когда я видел ее ∾ Сада-Якко...* – В первой половине мая 1900 в рамках программы Всемирной выставки в Париже в построенном ею специально для Всемирной выставки Театре-музее Луи Фуллер показала программу, для участия в которой она пригласила японскую танцевальную труппу под руководством актрисы Сада Якко (Sada Yacco). В труппе выступала еще одна знаменитая актриса Ханако (Hanako). Труппа Сада Якко показала пьесу Оттоджиро Каваками (Ottojirô Kawakami) «Гейша и кавалер», для которой Луи Фуллер сделала световую и цветовую режиссуру. Кроме того, она включила в программу свои танцы «Небосвод», «Свет и тень», «Танец огня», «Лилия». Эта же программа была показана в театре «Palais de l'Elysée» 6/19 авг. 1900. С 8/21 июня 1900 в Театре-музее Луи Фуллер представила другую программу с участием труппы Сада Якко. Сведений о том, что программа с участием труппы Сада Якко проходила в театре «Атеней», найти не удалось.

[6] *Книга ее «Мемуаров»... с предисловием Анатоля Франса...* – Первое французское издание мемуаров Луи Фуллер с предисловием Анатоля Франса вышло в свет в сентябре 1908; см.: *Fuller Loie.* Quinfe ans de ma vie. Paris: Librairie Félix Juven, 1908.

[7] *...в маленьком театре «Femina».* – Программа, в которой принимали участие детский балет Луи Фуллер и m-lle Orchidée, проходили в театре «Фемина» с 29 окт. / 11 нояб. по 14/27 нояб. и с 26 нояб. / 9 дек. по 7/20 дек. 1908. В программу были включены танцы на

музыку Моцарта, Шуберта, Скарлатти, Шопена, А. Рубинштейна, Аренского и др. Волошин побывал на представлении 1/14 нояб. 1911.

[8] *...школы Елисабет Дункан и Е.И. Рабенек.* – В 1905 Айседора Дункан основала в Берлине танцевальную школу-интернат для 20 девочек, которой руководила ее сестра Элизабет Дункан (школа закрылась в 1908 и была вновь открыта в Дармштадте в конце 1911). В 1908 и 1909 школа много выступала в Париже. Элла (Елена) Ивановна Рабенек, учившаяся в Берлинской школе Элизабет Дункан, открыла в 1910 в Москве свою студию «Московские классы пластики» (Малый Харитоньевский пер., д. 4). См. статьи «Культура танца» и «Танцы Рабенек» (С. 403–408, 465–468 наст. тома).

[9] *...танцевала Глюковскую «Ифигению»... на сцене Шатле.* – В нояб. 1911 Айседора Дункан дала несколько представлений-утренников в знаменитом парижском театре Шатле (первые «Русские сезоны» С. Дягилева с участием Анны Павловой 1909 проходили на этой сцене), на которых она исполняла сцены из оперы Кристофа Виллибальда Глюка «Ифигения в Авлиде» (1774) (премьера представления с участием Дункан состоялась в Мариинском театре в Санкт-Петербурге в начале апреля 1908). Волошин побывал на представлении 26 окт. / 8 нояб. 1911 (Труды и дни. С. 282).

[10] *...Луи Фуллер, когда-то давшая идею танцев Дункан...* – Айседора Дункан увидела впервые танцующую Луи Фуллер на сцене Театра-Музея на Всемирной выставке в Париже в 1900.

[11] *«Как ожившая фигура ∾ пришли к нам».* – Возможно, фрагмент из статьи Жерар д'Увилль «Le Tardif printemps» («Запоздалая весна»), опубликованной вместе со статьей Огюста Родена и других авторов в специальном номере «Bulletin de l'Œuvre», посвященном танцовщице (нояб. 1911).

ЗАБЫТЫЙ. БРЕДЕН

Впервые – Московская газета. 1911. № 158. 13 нояб. С. 2. Под заглавием «Забытый мастер (Письмо из Парижа)». Печатается по газетной вырезке, хранящейся в архиве Волошина, с учетом авторской правки: измененное заглавие и сокращения в последнем абзаце (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 271, л. 10–11).

[1] *...семь лет тому назад, работая для «Весов» над статьей о Рэдоне...* – Статья «Одилон Рэдон» с двумя дополнениями «Рэдон о себе» и «Современники о Рэдоне» была опубликована в № 4 журнала «Весы» за 1904. См.: Т. 5 наст. изд. С. 397–399.

[2] *...единственного мастера, который имел большое влияние на его творчество...* – Редон учился у Бредена, в частности, техническим приемам литографии.

[3] *...собрался в Южную Америку.* – Неточность: Бреден с семьей совершил путешествие в Канаду (благодаря тому, что выиграл открытый конкурс на оформление канадских денежных знаков), из которого вернулся в 1876.

[4] *...Жорж Занд пишет ∾ так же подвижен».* – В просмотренном нами наиболее полном и авторитетном издании писем Жорж Санд (*Sand George.* Correspondances / Textes reunis, classés et adoptés par George Lubin. In 26 vol. Paris: Garnier, 1964–1995) имя Родольфа Бредена не встречается.

[5] *...великий мастер.* – Окончание фразы в газетной публикации: «может быть, наиболее крупный из граверов XIX века».

[6] *...он остался неизвестен.* – Далее в газетной публикации: «Теперь эта историческая несправедливость будет исправлена, так как на столетней ретроспективной выставке французского искусства, которая устраивается в Петербурге в январе будущего года редакцией журнала "Аполлон", Бредену будет посвящена отдельная комната». (Речь идет об открывшейся в Петербурге в январе 1912, в доме Юсуповых на Литейном пр., выставке «Сто лет французской живописи (1812–1912)», устроенной журналом «Аполлон» и «Французским институтом в Петербурге»).

MADAME ADAM О Л. ТОЛСТОМ

Впервые – Московская газета. 1911. № 159. 14 нояб. С. 3.

[1] *...распря, которая ведется около могилы Толстого...* – Вскоре после смерти Толстого началась борьба вокруг увековечения его памяти, наталкивавшаяся на сопротивление правительства. Это касалось, в частности, вопроса о приобретении в национальную собственность имения Толстого Ясная Поляна и устройства там музея. В ноябре 1911 Совет министров под председательством В.Н. Коковцова, пришедшего на смену убитому П.А. Столыпину, вновь рассмотрел проект покупки имения. Мнения разделились, и в конечном итоге Николай II резолюцией от 20 дек. 1911 покупку имения Толстого отклонил, заменив ее пожизненной пенсией для С.А. Толстой.

[2] *...Жюльетт Адан, одно время специализировавшаяся на России...* – Жюльетт Адан, начиная с 1880-х, регулярно писала статьи, касающиеся России, в различные газеты и журналы, как, например, «Cri du peuple» («Français et Russe», 1887, 10 décembre), «Gil Blas» («Lettre à Henri Fouquier au sujet de la Russie», 1886, 13 mai), «Le Figaro» («Autour de Livadia», 1911, 25 novembre). В 1882 она совершила путешествие в Россию; в издаваемом ею «Nouvelle Revue» публиковала статьи русских критиков. В 1886 вышла ее книга о генерале Скобелеве (*M-me Adam* (Juliette Lamber). Le général Skobeleff. Paris: Librairie

de la Nouvelle Revue, 1886). Несколько позднее она издала книгу о России: *M-me Adam Juliette* (Juliette Lamber). Impressions françaises en Russie. Paris: Hachette, 1912.

[3] *...Толстовской выставки...* – Выставка, посвященная Л.Н. Толстому и приуроченная к первой годовщине со дня смерти писателя, экспонировалась в ноябре 1911 в Москве в залах Исторического музея; на ней демонстрировались живописные и скульптурные портреты Толстого, иллюстрации к его произведениям М.С. Башилова и Л.О. Пастернака.

[4] *...историю бегства Толстого и неурядиц в семье Толстых.* – Л.Н. Толстой покинул имение Ясная Поляна в ночь с 27 на 28 октября 1910. Уходу предшествовали продолжительные разногласия с женой и детьми во взглядах на жизнь и частную собственность, стимулировавшие чувство духовного отчуждения писателя от семьи, нараставшее с годами.

[5] *...Толстой получил графство за «первые прекрасные произведения своей молодости»...* – В действительности титул графа получил одним из первых сподвижник Петра I, предок Л.Н. Толстого по отцовской линии, Петр Андреевич Толстой 17 мая 1724.

[6] *...гр. С.А. Толстая, урожденная Княжна Волконская...* – Жена Л.Н. Толстого – урожденная Софья Андреевна Берс, дочь врача Андрея Евстафьевича Берса. Княжной Волконской была в девичестве мать Толстого, Мария Николаевна.

[7] *...его ученика Шесткова...* – Не учеником, а сподвижником, единомышленником и близким другом Л.Н. Толстого был Владимир Григорьевич Чертков, с которым Толстой познакомился в 1883.

[8] *...другой его ученик, доктор Маковский...* – Подразумевается Душан Петрович Маковицкий, домашний врач в Ясной Поляне (жил там с 18 дек. 1904). Он сопровождал Толстого во время ухода из Ясной Поляны.

[9] *...Толстой заезжал в монастырь к своей сестре для того, чтобы с него было снято отлучение...* – Вечером 28 окт. 1910 Толстой по пути своего следования в Шамордино, где в женском монастыре жила его сестра Мария Николаевна, заехал в монастырь Оптина пустынь. Из Оптиной пустыни Толстой отбыл 29 октября и прибыл в Шамордино 30 окт., откуда уехал 31 октября.

[10] *...Чертков не допустил к нему священника, присланного Синодом.* – Во время болезни Толстого в Астапово 5 ноября приехал из Оптиной пустыни по поручению Синода игумен скита Варсонофий в сопровождении иеродьякона Пантелеймона с поручением добиться «раскаяния» Толстого и примирения его с церковью. Варсонофий пытался войти в комнату к больному, однако семьей допущен не был.

МОНТРЕЙЛЬСКАЯ КАТАСТРОФА

Впервые – Московская газета. 1911. № 160. 21 нояб. С. 3. Подпись: М. В.

[1] *...«Ouest-Etat»...* – Сеть западных железных дорог, находившаяся в частных руках, была национализирована в 1907.

[2] *Пассажирский поезд ∾ от Сомюра.* – Крушение пассажирского состава, обепечивавшего соединение провинций Анже и Пуатье, произошло в километре от станции Монтрё-Белей 23 нояб. 1911. Когда поезд проезжал по размытому половодьем виадуку через реку Туэ, середина моста проломилась под составом и упала вместе с поездом в реку.

[3] *Точное число погибших пока неизвестно.* – В результате катастрофы погибло 16 человек.

[4] *Это несчастие ∾ с мостов...* – См. статью Волошина «Серии катастроф» (С. 451–453 наст. тома).

[5] *...всего лишь три года назад ∾ через Луару.* – 4 августа 1907 в провинции Анже, в Понт-де-Се (Ponts-de-Cé) потерпел крушение пассажирский поезд, пересекавший мост через Луару: часть моста провалилась и поезд рухнул в реку.

[6] *...запасы пороха ∾ надежными.* – См. примеч. 9 к статье Волошина «Liberté» (С. 769 наст. тома).

[7] *Вообще ∾ Ouest-Etat.* – Покупка западных дорог государством, после которой последовала сеть катастроф, вызвала волну критики. Одной из характерных можно назвать статью редактора «L'Humanité» Жана Жореса (см. L'Humanité. 1911. 19 février).

ДЕЛО О ТОРГОВЛЕ МАЛОЛЕТНИМИ

Впервые – Московская газета. 1911. № 161. 22 нояб. С. 1. Подпись: М. В.

[1] *...Виктора Фланшона, директора газеты «Lanterne»...* – Правильно: Виктор Флашон (Victor Flachon). Еженедельник «Lanterne» («Фонарь») основан журналистом Анри Рошфором (Henri Rochefort) в 1868. Это было республиканское, антиклерикальное издание. Просуществовал до 1869, перешел затем к Эжену Майеру (Eugène Mayer). В 1896 редактором журнала стал Аристид Бриан (Aristide Briand). Еженедельник получил название «La lanterne de Briand», издавался в Париже и Бельгии. Журнал поддерживал радикально-социалистическое направление, сотрудничая с социалистами Пеллетаном, Жоресом, Мильераном и др. В 1904 эти авторы основали свою социалистическую газету «L'Humanité», и новый редактор «Lanterne» Виктор Флашон сделал издание антиклерикальным.

[2] ...*организацию агентов этого рода...* – В частности, одним из агентов была Митченьян ла Борда (Mitchegneane la Bordas), содержавшая дом на улице Сен-Лазар, в который приводились девицы. Обвинялись также Андре Хесс (André Hesse), Люсьен Ледак (Lucien Ledac), Бард (Barde).

[3] ...*честь директора... будет восстановлена...* – После описываемого скандала Флашон вынужден был оставить редакторское кресло, передав его депутату Борели (Baurely).

О.А. Бригаднова

ТАНЦЫ РАБЕНЕК

Впервые – Утро России. 1912. № 56. 8 марта. С. 5.

О Е.И. Рабенек и ее танцевальной студии см. статью «О смысле танца» и коммент. к ней (Т. 5 наст. изд. С. 258–263, 753–755), а также статью «Культура танца» (С. 403–408 наст. тома).

[1] ...*вечер Е.И. Рабенек в Большом зале консерватории.* – 7 марта 1912 в Большом зале Московской консерватории состоялся, согласно объявленной программе, «Вечер художественных танцев Э.И. Рабенек “Danses Idylles” с участием г-жи Э.И. Рабенек и учениц ее школы: Л. Алексеевой, Е. Богословской, Н. Белишевой, М. Ивакиной, Н. Кастальской, Л. Руф, З. Хаминовой, Н. Шелемской. Программа из произведений: Schumann, Schubert, S.-Saëns, Debussy, Grieg, Corelli и балет-пантомима Моцарта “Les petits riens”. Декорация А.В. Лошакова. Партию ф.-п. исп. г-жа Гамрат» (Новости Сезона. 1912. № 2356. 4–5 марта. С. 4). Ср. газетный отчет: «*Вечер художественных танцев* школы Рабенек привлек вчера в Большую залу консерватории массу публики, очень сочувственно принимавшей исполнителей, которым ряд нумеров пришлось повторить. В первое отделение вошел в поочередном исполнении г-жи Рабенек и ее “хора” ряд танцев на музыку Грига, Корелли, Шуберта, Дебюсси, Мошковского, Регера, Шопена и др. <...> Все второе отделение отдано было прелестному балету Моцарта “Les petits riens”, написанному некогда для Парижа, затем забытому и лишь сравнительно недавно вновь найденному. Балет с не меньшим удовольствием смотрится, чем слушается; костюмы изящно-свежи, танцы и движения ласкают глаз» (Русские Ведомости. 1912. № 56. 8 марта. С. 5).

[2] *«Les petits riens»* («Безделушки») – единственный балет Моцарта, сочиненный им в 22-летнем возрасте; впервые его постановку осуществил в Париже в 1778 Жан Жорж Новерр.

[3] ...*полгода, проведенные в Париже...* – Волошин жил в Париже с сентября 1911 до 12 февраля (н. ст.) 1912.

[4] *...школа Далькроза...* – система ритмического воспитания, построенная на связи музыки с движением, швейцарского композитора и педагога Эмиля Жака-Далькроза, который с 1911 преподавал ритмическое воспитание в специальной школе в Хеллерау.

А.Л.

«ЗАРЕВО ЗОРЬ»

Впервые – Утро России. 1912. № 59. 11 марта. С. 2.

Рецензия на книгу: Бальмонт К.Д. Зарево зорь. М.: Гриф, 1912; приурочена к 25-летию литературной деятельности Бальмонта.

Еще до личного знакомства с Бальмонтом Волошин выступил с резкой критикой его переводов пьес Г. Гауптмана «Ганнеле» и «Потонувший колокол», включенных в сборник «Драматические сочинения Г. Гауптмана» (см.: Т. 5 наст. изд. С. 277–287).

Впервые Волошин встретился с Бальмонтом в Париже в конце сент. 1902. Вскоре это знакомство перешло в многолетнюю дружбу (см.: *Давыдов З.Д., Купченко В.П.* Письма К.Д. Бальмонта к М.А. Волошину // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1989. М.: Наука, 1990. С. 44–50). Через посредство Бальмонта Волошин вошел в круг русских символистов. «Податель сего письма, Макс Волошин, да внидет в дом Ваш, приветствуемый и сопровождаемый моей тенью», – писал Бальмонт Брюсову в рекомендательном письме (Париж, 7 янв. 1903) (Литературное наследство. Т. 98. Валерий Брюсов и его корреспонденты. М.: Наука, 1991. Кн. 1. С. 147). Волошин высоко оценил поэтическое дарование Бальмонта. До юбилейной статьи Волошина о Бальмонте писали многие: В.Я. Брюсов, А.А. Блок, Андрей Белый, К.И. Чуковский и др.; поэзию Бальмонта ценил М. Горький. Глубокий и яркий анализ поэзии Бальмонта дан в статье И.Ф. Анненского «Бальмонт – лирик» (1906). См.: *Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 93–122. Одновременно с Волошиным на 25-летие литературной деятельности Бальмонта откликнулся в «Аполлоне» и газете «Речь» Вяч. Иванов. 11 марта 1912 в Петербурге состоялось торжественное заседание Неофилологического общества по случаю юбилея Бальмонта, на котором с докладами о творчестве поэта выступили видные ученые – Ф.А. Браун, Ф.Д. Батюшков, Д.К. Петров, Е.В. Аничков (их выступления, а также статьи о Бальмонте К.Ф. Тиандера и Вяч. Иванова напечатаны в кн.: Записки Неофилологического общества при имп. С.-Петербургском университете. 1914. Вып. 7. С. 1–54).

Резкие антиправительственные выступления в период русской революции 1905 и издание в Париже сборника стихотворений «Песни мстителя» (1907) лишили Бальмонта возможности вернуться в Россию. Юбиляр находился весной 1912 в далеком плавании и не

смог присутствовать на своем чествовании. Он вернулся на родину только в 1913, когда была объявлена амнистия по случаю 300-летия царствования дома Романовых.

Своеобразным дополнением к характеристике творческой личности поэта, данной в статье о «Зареве зорь», являются размышления Волошина в письмах к матери (январь – февраль 1914) в связи с отношениями между Бальмонтом и Майей Кювилье (Кудашевой). 28 янв. 1914: «Чем крупнее человек – тем он ближе – к “преступлению” (обществен<ного> закона). И чем сильнее в нем борьба – тем больше он нарушает разных “не”, которых с общественной точки зрения никак нельзя нарушать. Пример – Бальмонт. Он может родить глубокое негодование, но его нельзя осудить – потому что он сам весь горит, всегда горит». 15 февр. 1914 (в ответ на осуждение Бальмонта в письме Е.О. Кириенко-Волошиной): «...он действительный поэт Божьей милостью. А я, например, зная о нем и худшее, все же люблю его как человека больше, чем поэта, т<ак> к<ак> как к поэту часто бываю равнодушен <...> Трагедия судьбы Бальмонта – это совершенно явно трагедия Дон-Жуана (конечно, со всеми поправками расы, страны и эпохи). Разве ты осудишь искание и горение Дон-Жуана? <...> И потом, конечно, Бальмонт и теперь не знает, кто Майя на самом деле, потому что насколько он остро чувствует людей в отдельные мгновенья, настолько же он их мало понимает вообще. И совсем нельзя себе представить, какой призрак видел он на месте Майи и к какому созданному своей фантазией лицу он обращался и теперь обращается» (Из лит. наследия-3. С. 447, 454, 455).

Сам Бальмонт неизменно причислял Волошина к кругу самых близких для себя людей. В письме к Волошину от 3 февр. 1909 он признавался: «Кроме моих близких, у меня был единственный друг в Париже. Это ты, Макс. Более не говорю» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 231); ср. его более позднее шутливое признание – в письме к Волошину от 30 июня 1914: «Ты один из тех 3-х или 4-х мужчин, которых люблю братски и которые заставляют меня думать, что эта половина обитателей Земли не вся должна была бы мною быть истреблена, если б я имел силу Тамерлана» (Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1989. С. 47). Волошину посвящен сонет Бальмонта – «Максу» («Ты нравишься мне весь, с своею львиной гривой...», 1914) (впервые опубликован: Там же. С. 48–49).

В 1915 Волошин написал также небольшую статью общего характера «Бальмонт», оставшуюся в рукописи (см. кн. 2 наст. тома).

[1] *Всем тем ∾ отсвет их очей.* – Волошин воспроизводит посвящение «Зарева зорь» (С. 3).

[2] *Кажется, это – десятая или двенадцатая по числу книга...* – До «Зарева зорь» вышли следующие книги оригинальных стихотворений Бальмонта (не считая собраний сочинений и переизданий): Сборник стихотворений. Ярославль, 1890; Под северным небом.

Элегии, стансы, сонеты. СПб., 1894; В безбрежности. Лирика. М., 1895; Тишина. Лирические поэмы. СПб., 1898; Горящие здания. Лирика современной души. М., 1900; Будем как Солнце. Книга символов. М., 1903; Только любовь. Семицветник. М., 1903; Литургия Красоты. Стихийные гимны. М., 1905; Фейные сказки. Детские песенки. М., 1905; Стихотворения. СПб., 1906; Злые чары. Книга заклятий. М., 1906; Песни мстителя. Париж, 1907; Жар-птица. Свирель славянина. М., 1908; Птицы в воздухе. Строки напевные. СПб., 1908; Зеленый вертоград. Слова поцелуйные. СПб., 1909; Хоровод времен. М., 1909.

[3] *...много говорилось о «падении» Бальмонта.* – Такой была общая реакция критики на поэтические сборники Бальмонта второй половины 1900-х, в которых отмечались самоповторения, длинноты, небрежное обращение с поэтическим словом, «отсутствие свежести вдохновения» (Брюсов о «Злых чарах») и неудачные попытки обновления творческой тематики («Жар-птица», революционные стихи). Наиболее определенно и веско такую точку зрения высказал Брюсов в ряде статей о Бальмонте (см.: *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. литература, 1975. Т. 6. С. 259–282). Исключительно резко отозвался о новейших книгах поэта Блок, расценивший их в статье «Бальмонт» (1909) как «нагромождение слов, то уродливое, то смехотворное» (*Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 5. С. 374). «Зарево зорь» было следующей за «Хороводом времен» (1909) поэтической книгой Бальмонта, завершенной за год до юбилея. «Я закончил новую книгу стихов, под названием "Зарево зорь". Это небольшие чисто лирические вещи, написанные за последние два – три года», – сообщал Бальмонт С.А. Полякову 3 марта 1911 (ИРЛИ, ф. 240, оп. 1, ед. хр. 34). Реакция на «Зарево зорь» в литературном мире в целом была более благожелательной, чем на предыдущие сборники Бальмонта.

[4] *...нам ветер навей...* – Строки из стихотворения «От птицы к птице» («Зарево зорь». С. 13).

[5] *Бальмонт перевел Шелли ∾ полинезийские мифы...* – Ко времени написания статьи Волошиным в переводах Бальмонта вышли отдельными изданиями сочинения Шелли (3-е изд. СПб., 1894–1895), Кальдерона (3 тома. М., 1900–1912), Эдгара По (3-е изд. М., 1911–1912), «Побеги травы» У. Уитмена (М., 1911), «Баллада Рэдингской тюрьмы» О. Уайльда (М., 1904), «Саломея» О. Уайльда (СПб., 1908), «Ищейки» Шарля Ван Лерберга (СПб., 1909; совместно с Е. Цветковской) и др., а также переводные книги: Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних (СПб., 1908); Из чужеземных поэтов (СПб., 1908); Змеиные цветы (М., 1910; переложения из мексиканской «священной книги» «Пополь-Вух»); Любовь и ненависть. Испанские народные песни (М., 1911).

[6] *Прекрасней Египта ∾ О, сердце! Как сердце болит!* – Полностью воспроизводится стихотворение «Прекрасней Египта» («Зарево зорь». С. 134).

[7] *«Где бы я ни странствовал ∾ душа поет: “Вернись. Пора”».* – Цитируются первая строфа и две последние строки стихотворения «Где бы я ни странствовал...» (Там же. С. 134).

[8] *...«безглагольная» русская природа...* – Имеется в виду стихотворение «Безглагольность» («Есть в русской природе усталая нежность...», 1900) из книги Бальмонта «Только любовь».

[9] *Звук зурны звенит, звенит, звенит, звенит.* – Волошин воспроизводит полностью стихотворение «Тоска степей (Полонянка степей Половецких)» («Зарево зорь». С. 49).

[10] *С сердцем ли споришь ты? ∾ Вместе оденемся в зарево зорь.* – Первая строфа стихотворения «В зареве зорь» (Там же. С. 22).

А.В. Лавров, В.А. Мануйлов

МОСКВА. ТЕАТРЫ

Впервые – в приложении к журналу «Аполлон» «Русская Художественная Летопись» (1912, апр. № 7. С. 105–109). Первый раздел этой обзорной статьи – «Ослиный хвост», – опубликованный под рубрикой «Художественная жизнь», включен в макет книги 2-й «Ликов творчества» (см.: Т. 5 наст. изд. С. 109–112).

«ГАМЛЕТ» НА СЦЕНЕ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

Премьера «Гамлета» состоялась в Московском Художественном театре 23 дек. 1911 (постановка и декорации Гордона Крэга, режиссеры К.С. Станиславский и Л.А. Сулержицкий). Основные роли исполняли: Гамлет – В.И. Качалов, Клавдий – Н.О. Массалитинов, Полоний – В.В. Лужский, Гертруда – О.Л. Книппер, Офелия – О.В. Гзовская.

Привлеченный к постановке «Гамлета» выдающийся английский режиссер, художник и теоретик театра Гордон Крэг осуществил на практике опыт создания условно-символического спектакля, с использованием новых, обобщенно-метафорических форм театральной выразительности и новых принципов декорационного оформления. Дерзновенно новаторская по тем временам режиссура Крэга вызвала огромный резонанс в критике и среди зрителей. «Одни восторгались, другие критиковали, но все были взволнованы и возбуждены, спорили», – вспоминал Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» (*Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 1. С. 347). «Амплитуда разноречий в суждениях о “Гамлете” Художественного театра – совершенно исключительная», – писал Н.Е. Эфрос в статье об этой постановке уже несколько дней спустя после премьеры (Рампа и Жизнь. 1912. № 1. 1 янв. С. 7), сам считавший ее «торжеством Художественного театра» (Там же. № 2. 8 янв. С. 9).

В то же время видный театральный критик А.Р. Кугель заключал, что новые искания Художественного театра «мертвы в духовной своей сущности, бесполезны для театра (если не вредны) и неминуемо обречены на гибель» (Театр и Искусство. 1912. № 1. 1 янв. С. 18), а Крэг – хотя и одаренный человек, но «враг театра, убийца его» (Там же. 1912. № 13. 25 марта. С. 287). Эм. Бескин обвинял постановщика в неуважении к Шекспиру (Театр и Искусство. 1912. № 1. С. 12–13); Н. Россов выступал против попытки совмещения «модернизма» и Шекспира (Там же. 1912. № 7. 12 февр. С. 155–159); Ф. Батюшков утверждал, что «Гамлет» Крэга – только стилизация, а не подлинный шекспировский «Гамлет» (Современный Мир. 1912. № 4. С. 254–258). Постановка «Гамлета» стала темой многочисленных газетных карикатур и фельетонов. (См., например, фельетон «Гамлет» Власа Дорошевича в книге: *Дорошевич В.М.* Старая театральная Москва. Пг.; М.: Петроград, 1923. С. 130–135).

Многие критики, подобно Волошину, положительно оценивали постановку и видели в режиссерских исканиях Крэга перспективный путь для театра. Этой точки зрения придерживалась и Л.Я. Гуревич в обстоятельной статье о постановке (Новая Жизнь. 1912. № 4. Стб. 190–205). С. Адрианов в «Заметках о театре» заключал, что Художественный театр заставляет приобщиться к «вечному смыслу» трагедии (Вестник Европы. 1912. № 5. С. 368). В.Я. Брюсов в статье «Гамлет в Московском Художественном театре» решительно утверждал, что работа Крэга – «бесспорно, выдающееся явление в истории не только русского, но и вообще европейского театра», что спектакль «указал на новые пути в искусстве сцены, впервые осуществил то, о чем раньше лишь рассуждали теоретически» (Ежегодник Императорских Театров. 1912. Вып. 2. С. 43, 59), но видел значительный изъян постановки в отсутствии «единства тона исполнения» – в несогласованности между условным режиссерским решением и жизнеподобием актерской игры.

Монтаж критических откликов на постановку «Гамлета» см. в издании: Эхо театра: Календарь-альманах / Сост. А.А. Соколов. <М., 1912>. Стб. 5–24. Подробный анализ постановки «Гамлета», эволюции ее от замысла к воплощению, творческого диалога Крэга и Станиславского дан в кн.: *Строева М.Н.* Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. М.: Наука, 1973. С. 253–257, 264–291.

Большой резонанс вызвало исполнение роли Гамлета В.И. Качаловым. Подборку критических отзывов об этой работе Качалова см. в кн.: Критика о Качалове (1900–1915): Статьи и выдержки из статей / Собр. Б. В-ская. М., 1916. С. 171–182. С.К. Маковский в статье «Гамлет – Качалов» писал об эволюции трактовки роли актером от символического задания Крэга к «шекспировскому реализму» (Артисты Московского Художественного театра за рубежом. Прага, 1922. С. 47–55). Обстоятельный анализ этой роли Качалова и

постановки «Гамлета» 1911 содержится в монографии. *Чушкин Н.Н.* Гамлет – Качалов: Из сценической истории «Гамлета» Шекспира. М., 1966. С. 11–182. Крэговская постановка «Гамлета» подробно исследована в кн.: *Бачелис Т.И.* Шекспир и Крэг. М.. Наука, 1983 (гл. 7, «Московский “Гамлет”»).

[1] *...первым применением на русской сцене гордон-креговских «ширм».* – Вместо традиционных рисованных декораций в постановке «Гамлета» Гордон Крэг использовал условное оформление – комбинации кубов и ширм, в разных картинах в различных сочетаниях. Эксперимент с «ширмами» был одним из основных предметов спора в критике. «Знаменитые ширмы и колонны Крэга, отвечающие на современный запрос о замене сценической живописи – сценическою архитектурою, нигде, кажется, не могли быть применены с такою внутреннею необходимостью, как именно в “Гамлете”, где они создают множество декоративных комбинаций – не просто красивых, а символически-выразительных», – писала Л.Я Гуревич в статье «“Гамлет” в Московском Художественном театре» (Новая Жизнь. 1912. № 4. Стб. 198). «Художественный театр доказал, что замена декоративной живописи архитектурой в театре возможна и даже желательна», – подчеркивал Брюсов, подробно проанализировавший оформление всех сцен спектакля (Ежегодник Императорских Театров. 1912. Вып. 2. С. 49). «Театр обогатил свой арсенал новым и многообещающим орудием», – отмечал С. Адрианов (Вестник Европы. 1912. № 5. С. 364). В то же время были распространены и противоположные мнения. Ф.Д. Батюшков, например, считал, что «ширмы» утомляют «однообразием материала»: «...в конце концов, это все игра с кубиками, как детские постройки» (Современный Мир. 1912. № 4. С. 255). Возможность использования «ширм» отрицал А.Р. Кугель (Театр и Искусство. 1912. № 1. 1 янв. С. 17–19); Эм. Бескин видел в них только «фокусы» и «развязность» (Там же. С. 10–13); отрицательно отнесся к ним А. Койранский (Утро России. 1911. 24 дек.) и т. д.

[2] *Талантливый московский рассказчик В.Ф. Лебедев ∾ успех или неуспех?».* – Имеется в виду фельетон артиста Малого театра Владимира Федоровича Лебедева «Театральный разъезд после “Гамлета”», спроецированный на пьесу Н.В. Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии» и построенный как монтаж диалогов зрителей. Волошин подразумевает следующие реплики:

«– Скажите, пожалуйста – только откровенно: успех или неуспех?

– Ну знаете, это, как кому кажется...»;

«– Как думаете – успех или неуспех?

– А вот завтра прочтем. Как наши критики?» (Студия. 1912. № 20. 18 февр. С. 13, 14).

[3] *...в стиле каменно-медного пейзажа в грезе Бодлэра.* – Фантастический каменно-металлический пейзаж в стихотворении Бодлера «Парижский сон». Ср. рус. пер. Эллиса: *Бодлер Шарль.* Цветы Зла. М.: Наука, 1970. С. 170–172.

[4] *...в эпоху постановки «Слепых» и «Там, внутри».* – Программа, составленная из трех пьес Мориса Метерлинка («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри»), была поставлена К.С. Станиславским, Г.С. Бурджаловым и Н.Г. Александровым; премьера состоялась 2 окт. 1904.

[5] *Стиль сецессион* – символистский стиль в немецком изобразительном искусстве конца XIX – начала XX в., распространению которого способствовало мюнхенское художественное объединение «Сецессион»; определяется также как «стиль модерн» и «югендстиль» (Jugendstil).

[6] *...от Анатемы до Бранда и до черта Ивана Карамазова.* – Роли В.И. Качалова – Анатэма в одноименной драме Л.Н. Андреева (постановка 1909), Бранд в одноименной драме Г. Ибсена (постановка 1906), Иван Карамазов в инсценировке романа Достоевского (см.: Т. 5 наст. изд. С. 730).

[7] *...монодраматическое истолкование театра ∾ карикатурные преувеличения Евреинова.* – «Монодрама» – краеугольное представление театральной теории Н.Н. Евреинова – момент слияния актеров и зрителей в творчестве новых форм жизни (спектакля), своеобразие внешних приемов создания зрелища. См. его книги: «Введение в монодраму» (СПб., 1909), «Театр как таковой» (СПб., 1912), «Театр для себя», ч. 1–2 (Пг., 1915).

МАЛЫЙ ТЕАТР

Премьера драмы в 5-ти действиях Оскара Уайльда «Герцогиня Падуанская» (1883) в переводе В. Брюсова состоялась в Малом театре 15 февр. 1912 (режиссер С.В. Айдаров; в главных ролях: Симоне Джессо, герцог Падуанский – Е.А. Лепковский, Беатриче, его жена – Е.Н. Рощина-Инсарова, Гвидо Ферранти – А.А. Остужев).

Отклики на постановку были разноречивы. Показательно то, что в «журнале искусства и сцены» «Студия» были помещены один за другим два отзыва с диаметрально противоположными оценками: К.А. Ковальский всецело принимал новую работу Малого театра («Невольно покоряет нас стройное и – в этой стройности – стремительное течение действия, покоряет внутренний ритм, музыка пьесы и ее острые, влекущие к себе мощной силой характеры и положения, и такие для нас пламенные, такие жгучие страсти, и светлая яркость мыслей, и глубоко человечная психология действующих лиц»), а другой критик, Д. Варапаев, столь же однозначно ее отвергал: «Постановка “Герцогини Падуанской” отличалась тем, что больше всего ненавидел Уайльд. Банальностью» (Студия. 1912. № 20. 18 февр. С. 8).

С отзывом Волошина во многом соотносятся суждения И.Н. Игнатова: «...всего труднее вызвать яркое впечатление, не придерживаясь ни старины, ни новизны, не давая цельности, угощая подогретостью <...> и пьеса Уайльда представляет из себя подогретую старую трагедию» (Русские Ведомости. 1912. № 38. 16 февр. С. 4. Подпись: И.).

[1] *...сквозь формы Шекспира.* – Об ориентации Уайльда на Шекспира в «Герцогине Падуанской» говорилось в целом ряде критических откликов. Отмечая «несомненное и благотворное» влияние Шекспира и таких его произведений, как «Ромео и Джульетта», «Макбет», «Гамлет», К.А. Ковальский признавал, что, «основываясь на мощном фундаменте Шекспирова творчества, Уайльд внес в сюжет какую-то неосязаемую интимность, какую-то близкую нам по времени углубленность и теплоту действия» (Студия. 1912. № 20. 18 февр. С. 8). В статье, озаглавленной «Чрез Уайльда к Шекспиру», М. Юрьев утверждал, что Уайльд «смог написать превосходную вещь *в шекспировском духе.* Очевидно, у Уайльда были душевные средства, достаточные для такого дерзкого опыта, как подражание Шекспиру» (Рампа и Жизнь. 1912. № 8. 19 февр. С. 6). В то же время А.А. Койранский, полемизируя с общим мнением о том, что Уайльд воскресил дух Шекспира, возражал: «Но перед “вольным и широким” изображением характеров у Шекспира какою бледною кажется живопись Уайльда, перед действенным и текучим движением сценических образов, перед мощной поступью рока в пьесах Шекспира как немощно в кажущейся изысканности протекает случайное действие драмы Уайльда! <...> Малый театр в этой постановке не дал того, чего можно было бы дать в ней» (Утро России. 1912. № 38. 16 февр. С. 4).

[2] *...с художественной мерой и яркой выразительностью.* – Исполнителя этой роли выделяли и другие критики: «...г. Лепковский дает правильную и яркую фигуру герцога. Но артист сам себе портит. У него чисто провинциальная манера все подчеркивать <...>» (*Львов Як.* <Розенштейн Я.Л.>. Малый театр // Рампа и Жизнь. 1912. № 8. 19 февр. С. 12); «Сильную, оригинальную фигуру Симоне Джессо, полную зла, сарказма и старины, создал г-н Лепковский. Интонация, движения, мимика как нельзя лучше соответствовали внутреннему облику владыки Падуи. Голова герцога прямо просится на портрет, до того она характерна» (К.А. Ковальский // Студия. 1912. № 20. 18 февр. С. 8); «Единственный цельный, выдержанный и более или менее яркий характер – герцог, цельно и выдержанно изображаемый г. Лепковским» (И.Н. Игнатов // Русские Ведомости. 1912. № 38. 16 февр. С. 4).

[3] *...этого лика не дала.* – Ср. отзыв Як. Львова: «Несомненно, весь образ герцогини не вышел у артистки. У нее нет трагической силы, нет пафоса... Роль она принижает, опрощает. У нее беден жест и не богат голос. <...> В общем образа нет, но есть хорошие отдельные

моменты. Г-жа Рощина актриса не трагедии и она не актриса стиля. Но нежность женской страдающей души г-жа Рощина передает прекрасно <...>» (Рампа и Жизнь. 1912. № 8. 19 февр. С. 12–13). В том же духе высказывались и другие обозреватели: «Данная роль не вполне соответствует таланту артистки: в цельном, сильном, склонном более к действию, чем к томлению, характере герцогини нет современной изломанности, раздвоенности, размягченности, так хорошо изображаемых обыкновенно г-жой Рощиной-Инсаровой» (И.Н. Игнатов // Русские Ведомости. 1912. № 38. 16 февр. С. 4); «...опять пришлось убедиться, что роль большого трагического диапазона не в средствах этой прекрасной актрисы современной драмы» (А.А. Койранский // Утро России. 1912. № 38. 16 февр. С. 4).

А.В. Лавров

ИТОГИ П.Д. БОБОРЫКИНА

Впервые – Утро России. 1912. № 168. 21 июля. С. 5.

Воспоминания П.Д. Боборыкина «Столицы мира» охватывают период в 30 лет и заключают в себе, по словам автора, «итоги заграничных наблюдений, личных испытаний и знакомств с самыми выдающимися людьми XIX в. в двух крупнейших центрах европейского культурного человечества – Париже и Лондоне» (С. 5). Памфлетный характер отклика Волошина противоречил общепринятому почтительному отношению к Боборыкину, являвшему собой, по утвердившемуся мнению, «тип просвещенного русского европейца». Ср. статью Л. Слонимского о той же книге («Из воспоминаний “русского европейца”» // Вестник Европы. 1912. № 8. С. 380–387). Кроме «Столиц мира», Боборыкин написал книги воспоминаний «Вечный город» (1903), «За полвека» (публиковалась в журналах в 1906–1913), а также ряд отдельных мемуарных очерков. См.: *Боборыкин П.Д.* Воспоминания. Т. 1–2. М.: Худож. литература, 1965.

Цитаты из книги Боборыкина Волошин почти во всех случаях воспроизводит в измененном виде, с сокращениями, зачастую контаминируя характеристики, даваемые автором в разных фразах, и тем самым создает утрированное представление о тематике и стиле мемуаров.

А.Л.

ЕКАТЕРИНА ФЕОДОРОВНА ЮНГЕ
(Некролог)

Впервые – Утро России. 1913. № 22. 26 янв. С. 5.

Отклик А. Новицкого «По поводу некролога Е.Ф. Юнге» с указанием неточностей напечатан 6 февраля в той же газете (№ 30. С. 5).

С Екатериной Федоровной Юнге Волошин познакомился, будучи гимназистом шестого класса Феодосийской гимназии, в 1896, когда ездил на рождественские каникулы в Москву. По приезде в Феодосию он написал матери, что не нашел у прежних товарищей «тех мыслей, идей, разговоров», которые надеялся найти. «Право, самый живой, самый молодой, интересный человек, такой, к которому я почувствовал бóльшую близость, чем к прочим, с кем я встречался, была m-me Юнге. Я ей недавно писал, посылая обещанные мной мои стихотворения» (Из лит. наследия-3. С. 120). Елена Оттобальдовна разделяла мнение сына о Е.Ф. Юнге. В одном из писем к нему в 1902 она замечала: «Приехала m-me Юнге, это единственный живой человек во всем Коктебеле» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 650). Екатерине Федоровне понравился перевод стихотворения Л. Уланда «Проклятие певца», выполненный Волошиным летом 1895, и она прислала ему книжечку стихотворений этого поэта на немецком языке для предстоящих переводов. В Коктебеле Волошин подружился с ее сыном, а когда учился в Москве, бывал у Юнге на литературных чтениях. Об одном из «гауптмановских» вечеров Волошин упоминает в письме к матери в апреле 1898, сообщая, что Екатерина Федоровна заинтересовалась ее переводом «Ганнеле», поскольку сама в это время переводила ту же пьесу Гауптмана (Там же. С. 152). 24 февр. 1898 Волошин сообщал А.М. Петровой, что переводит из «Ганнеле» части, «написанные стихами, для прозаического перевода m-me Юнге», а также собирается переводить вместе с ней Аду Негри (Из лит. наследия-1. С. 49). Елена Оттобальдовна часто встречалась с Е.Ф. Юнге в Коктебеле, рассказывала о содержании писем сына. 11 мая 1900 она писала ему в Москву: «M-me Юнге я видела уже несколько раз; недавно она была у нас <...>. Екатерина Федоровна печалилась, любя, твоей порчи, выражающейся в деланности стихотворений, декадентстве в прозе («на высоте мысли холодно»), вычурности костюма (пелерина и берет), увлечениях занятиями по журналистике и т. д.» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 647). В 1904 Волошин часто встречался с Е.Ф. Юнге в Париже, где познакомил ее со своими друзьями и М.В. Сабашниковой. По приезде в Крым Екатерина Федоровна рассказывала общим знакомым о парижских встречах. А.И. Орлова писала Волошину 2 авг. 1904: «Больше всего говорится о тебе. О твоей значительности, твоем даровании, твоем нарождающемся таланте, о всеобщей к тебе симпатии» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 916). «Ей очень понравились Бальмонт-жена, Сабашникова, Гольштейн. <...> Ваш Макс влюблен в Бальмонта; Вашего Макса все любят в Париже и ценят не так, как мы в Коктебеле. Она много и комично рассказывает, как вы все к ней прибегали один за другим в погоне друг за другом, ища один другого, как собирались вместе по вечерам <...>» (Письмо Е.О. Кириенко-Волошиной к сыну от 31 авг. 1904 // ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 651). В письмах к матери в Коктебель из Москвы,

а также из всех дальних странствий Волошин передавал Екатерине Федоровне приветы и сам писал ей, посылал свои новые стихи. В отличие от его матери, Е.Ф. Юнге одобряла стихи Волошина. В 1910 он подарил ей свою первую книгу стихов с надписью: «Первой благосклонной слушательнице этих детских стихотворений, с глубокой любовью».

В январе 1918, когда революция докатилась до Коктебеля, Волошин спас имение Юнге от разграбления. «Эти дни была социализирована экономия Юнге, – писал он А.М. Петровой 15 января – Совершено это было султановскими крестьянами. Вылито вино, разделен скот, хозяйственные орудия, разграблены все припасы. Готовились уже приступить ночью к социализации дома, мебели, библиотеки и аукциону картин, рукописей покойной Екат<ерины> Феод<оровны> и рисунков ее отца, гр<афа> Феодора Толстого, но по счастью мне удалось <...> вызвать отряд “красногвардейцев”». (Из лит. наследия-2. С. 190). Позвонив в феодосийский Ревком, он отправился ночью один в экономию и вел переговоры с крестьянами. «Кедров ночью прискакал во главе конного отряда, и на следующее утро мы с красногвардейцами водворяли в деревне законное правительство» (Письмо к Ю.Л. Оболенской от 21 янв. 1918 // ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 84). Дом Юнге, рукописи и картины были спасены.

В 1924 сын Екатерины Федоровны Ф.Э. Юнге обратился к Волошину с «покорнейшей просьбой распорядиться всеми картинами и этюдами» не только самой Юнге, но и работами других художников, которые ей принадлежали: «Для этого уполномачиваю Вас получать их от всех лиц, у которых они находятся, продавать, получать деньги, передавать другим лицам и вообще принимать по отношению к означенным картинам и этюдам все меры по Вашему усмотрению» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 3, ед. хр. 1355). В настоящее время в фонде М.А. Волошина в Пушкинском Доме находятся архивные материалы семьи Юнге, которые удалось сохранить.

[1] *Вчера хоронили...* – Е.Ф. Юнге скончалась 20 янв. 1913 в Москве. Отпевали ее в церкви Воздвижения, похоронили на кладбище Донского монастыря.

[2] *...автора рисунков к «Душеньке»...* – В упомянутом отклике на некролог А. Новицкий пишет, что это не главное произведение гр. Ф.П. Толстого. С этим можно согласиться, так как не менее известны его изящные барельефы со сценами из «Одиссеи» Гомера, медальоны в память Отечественной войны 1812 и заграничных походов русской армии в 1813–1814. Толстой создал в 1829 не только рисунки к поэме Богдановича (1778), но и выполнил 63 гравированные иллюстрации большого формата с собственных рисунков.

[3] *...председателя последних масонских лож...* – А. Новицкий возражает против слов Волошина о том, что гр. Толстой был «президен-

том масонских лож», и предполагает, что автор некролога «хочет сказать – мастером масонской ложи». На самом деле гр. Ф.П. Толстой действительно был наместным мастером Директоральной (Великой) ложи Астрея, сановником Капитула Феникса (который объединял членов высших масонских степеней), членом Верховной Шотландской директории как наместный мастер ложи Сфинкса и почетным членом нескольких провинциальных и иностранных масонских лож (*Серков А.И.* Русское масонство. 1731–2000. Энциклопедический словарь. М.: РОССПЭН, 2001. С. 1047, 1084, 1101, 1111 и др.). В XVII–XIX вв. наместными мастерами называли вице-президентов мастерской (Там же. С. 29).

[4] *...когда Шевченко писал... портрет Ольриджа...* – Этот эпизод описан самой Юнге в книге воспоминаний, а также пересказан Волошиным в дневниковых записях 1932 (см.: История моей души. С. 275–276). Олдридж посещал Россию в 1850-х неоднократно. Портрет был написан Т.Г. Шевченко в 1858 и, по словам Е.Ф. Юнге, «вышел живым и похожим» (*Юнге Е.Ф.* Воспоминания (1843–1860 гг.). М.: Сфинкс, 1914. С. 169–170).

[5] *...Сохранились письма Достоевского к ней.* – Сохранилось и опубликовано впервые в предисловии А.П. Новицкого к воспоминаниям Юнге одно письмо Достоевского к ней от 11 апр. 1880. Прочитав первые книги романа «Братья Карамазовы», публикация которого началась в «Русском Вестнике» с января 1879, она написала восторженный отзыв своей матери А.И. Толстой, которая поехала с этим отзывом к писателю. Узнав, что Достоевский был бы рад получить письмо от нее, Юнге написала ему. Достоевский ответил ей (см.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1988. Т. 30, кн. 1. С. 147–149, 329–331 / Примеч. А.М. Березкина; письмо А.И. Толстой к Е.Ф. Юнге от 24 февр. 1880 // Литературное наследство. Т. 86. Ф.М. Достоевский. Новые материалы и исследования. М.: Наука, 1973. С. 496–498).

[6] *...Эдмон Гонкур по ее рассказу написал повесть...* – В 1903 Волошин записал рассказ Юнге: «Я была знакома с Гонкуром. Т. е. как знакома. Я была у него в 78 году, когда я была второй раз в Париже. Я осматривала его коллекции в его доме в Отейле. Он был замечательно любезен. Мы проговорили весь день. Обо всем. И об его книгах и об России. <...> Потом, когда он в предисловии к одному роману обращался к своим читательницам с просьбой помочь ему, сообщив о своей первой любви – он писал тогда "Chérie", я отправила ему большую тетрадь своих юношеских воспоминаний, которые я составила по тогдашним дневникам. Ответа я не получила. Вероятно, он пропал. Но когда вышла Chérie, я узнала свои слова и фразы. Потом в одном интервью, кажется "Фигаро", я прочла свою фамилию. Гонкур говорил, что он получил много писем после обращения к читательницам и одно из самых интересных из России. Потом он писал,

что он обработал его в маленький рассказ в “Les pages retrouves” (La passionate)» (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 5).

[7] *...она не могла не стать художницей.* – 31 янв. 1898 Волошин писал о Юнге А.М. Петровой из Москвы: «Показывала она мне серию своих картин, нарисованную этим летом в Ялте, и на меня так и пахнуло Крымом, горами, запахом фьялок, морским воздухом, ароматом роз, – всем тем, что так живет, дышит и блещет на ее картинах. Мне бы ужасно хотелось, чтобы вы увидели ее крымские виды. По-моему, никто так хорошо не передает все тонкости крымского пейзажа, как она» (Из лит. наследия-1. С. 45).

[8] *...она переводила Фауста...* – 25 мая 1896 Волошин писал о Юнге матери: «Занимается она теперь переводом Фауста. Переводит она его белыми стихами, так как думает, что хотя таким образом перевод и потеряет в форме, но зато выиграет в верности передачи мысли. Она возмущается всеми существующими переводами Фауста и говорит, что почти везде переводчики просто извращают мысли. Мне она читала свой перевод, она перевела сцены четыре. Мне он очень понравился. Но переводит она только для себя и говорит, что в печать его, конечно, никто и не примет; но что таким образом она получает возможность гораздо глубже вникать в Фауста, который ее любимое произведение» (Из лит. наследия-3. С. 123). Переводческие опыты Е.Ф. Юнге из «Фауста» Гёте остались неопубликованными.

[9] *Они печатались частью в «Историческом Вестнике», частью в «Вестнике Европы».* – Первая часть воспоминаний была опубликована в «Вестнике Европы» (1911. № 5, 6).

[10] *...они должны появиться на днях.* – Книга воспоминаний Е.Ф. Юнге вышла из печати в 1914, она сохранилась в библиотеке Волошина в Коктебеле.

Р.П. Хрулева

ПАРИЖ И ВОЙНА

Цикл статей, печатавшихся в петербургской газете «Биржевые Ведомости» с мая 1915 по март 1916.

Посредником между Волошиным, жившим тогда в Париже, и редакцией «Биржевых Ведомостей» послужила Ан.Н. Чеботаревская; 16 марта 1915 она сообщала Волошину: «...с ред<акцией> “Биржевых Утренн<их>” поговорила, и они просят В<а>с присылать им неочередные коррепонденции на актуальные темы (о жизни Парижа, богемы, поэтов и пр.)». В другом (недатированном) письме она подтверждала: «Относительно “Биржевых Утренних” мы говорили с Гаккебушем, и он просил Вас, – помимо их пост<оянного> корреспондента Ропшина, – писать от времени до времени небольшие корреспонденции – больше на темы актуальной литературной и художественной жизни Франции» (М.А. Волошин и Ф. Сологуб /

Публ. В.П. Купченко // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976. С. 153). В письме к редактору «Биржевых Ведомостей» М.М. Гаккебушу от 26 апр. / 9 мая 1915 Волошин, ссылаясь на Ан.Н. Чеботаревскую и отправляя одновременно статью «Поколение 1914 г.», предлагал серию статей под общим заглавием «Париж и война»: картины Парижа, характеристика погибших писателей, обзор книг этого поколения – и оговаривал условия сотрудничества: высылка ему газет, 10 коп. за строку и 100 франков на приобретение книг и журналов (Труды и дни. С. 369).

А.Л.

ПОКОЛЕНИЕ 1914 Г.

Впервые – Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1915. № 14843. 15 мая. С. 3.

[1] *...вычеркнула Жореса... Витте...* – Жан Жорес был убит французским националистом Раулем Вилленом 31 июля 1914, за день до объявления войны; Жюль Леметр скончался 5 авг. 1914, римский папа Пий X – 20 авг. 1914, граф Альбер де Мэн – 6 окт. 1914, маркиз ди Сан Джулиано – 16 окт. 1914, король Румынии Кароль (Карл) I – 10 окт. 1914, С.Ю. Витте – 28 февр. 1915.

[2] *...чтобы 1849 год уравновесить 1915-м.* – Франц-Иосиф I, император Австрии и король Венгрии (1848–1916), в 1849 подавил революцию в Венгрии и установил абсолютную монархию.

[3] *...Андрэ Френуа (теперь уже убитый)...* – Андре дю Френуа погиб 22 авг. 1914 в сражении при Курбеско, тело его не было найдено.

[4] *...в виде «Агадирского хода».* – Кризис в политических отношениях между Францией и Германией, разразившийся после того, как 1 июля 1911 германская канонерка «Пантера» под предлогом защиты интересов германских граждан в Марокко вошла в порт Агадир, привел франко-германские отношения на грань войны. По франко-германскому соглашению 4 нояб. 1911 Германия вынуждена была согласиться на признание преимущественных прав Франции в Марокко в обмен на уступку ей Францией части правобережного Конго.

[5] *...книга Агатона «Les jeunes gens d'aujourd'hui»...* – См.: *Agathon.* Les jeunes gens d'aujourd'hui. Le goût de l'action. – La foi patriotique. – Une renaissance catholique. – Le réalisme politique. Paris, 1913.

[6] *...в своих биографиях Микель Анджело и Бетховена...* – Упомянуты биографические очерки Ромена Роллана «Жизнь Бетховена» («Vie de Beethoven», 1903) и «Жизнь Микеланджело» («Vie de Michel Ange», 1905), вторыми изданиями они вышли в 1907. Андре Сюарес – автор нескольких биографических книг: «Tolstoï» (1899), «Wagner» (1899), «Le portrait d'Ibsen» (1909), «Tolstoï vivant» (1911), «Dostoïewski» (1912), «De Napoléon» (1913), «Trois hommes (Pascal. Ibsen. Dostoïewski)» (1913) и др.

[7] *...разбитая наголову при Шарлеруа...* – Битва при Шарлеруа, или битва у Самбры и Мааса, состоялась 22–23 авг. 1914, потерпевшие в ней поражение англо-французские войска были вынуждены отступить.

А.Л.

ЛИТЕРАТУРА В 1915 Г.

Впервые – Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1915. № 14911. 18 июня. С. 2.

[1] *...в 71 году ∾ Гонкуры...* – Речь в данном случае может идти только о старшем брате, Эдмоне де Гонкуре. Жюль де Гонкур скончался в 1870.

[2] *...(май 71 года, июнь 48...)* – Имеются в виду бои между версальцами и сторонниками Парижской коммуны, просуществовавшей до 28 мая 1871, а также восстание парижских рабочих 23–26 июня 1848, подавленное правительственными войсками.

[3] *Я увидал его только в январе...* – С авг. 1914 – с момента начала мировой войны – до середины января 1915 Волошин находился в Дорнахе (Швейцария), отбыл оттуда в Париж 2/15 января.

[4] *...«Revue des Deux Mondes» ∾ «Mercure de France»...* – Литературные и литературно критические журналы, издававшиеся в Париже на протяжении десятилетий: первые два – с 1829, третий – с 1824 (с перерывами), четвертый – с 1890.

[5] *«Nouvelle Revue Française» ∾ «Revue critique des idées et des livres».* – Первый из упомянутых журналов издавался с 1909 по 1943, третий («Критическое обозрение идей и книг») – в 1908–1924 (вышло 36 томов). Второй упомянутый журнал – возможно, «Les Marches de l'Est», издававшийся в 1901–1914 (вышло 6 томов).

А. Л.

ЖЕРТВЫ

Впервые – Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1915. № 14927. 26 июня. С. 3.

[1] *...через бойню Шарлеруа ∾ под Сен-Михиелем...* – Имеются в виду события начала Первой мировой войны (август-сентябрь 1914).

[2] *...мусульманская притча...* – Ср. позднейшее изложение этой легенды (пересказанной в переведенной Волошиным книге П. де Сен-Виктора «Боги и люди»; см.: Т. 4 наст. изд. С. 538) в стихотворении «Ангел смерти» (1923; Т. 2 наст. изд. С. 430).

[3] *Ecole Normale ∾ Ecole Polytechnique.* – Наиболее престижные высшие учебные заведения Франции.

[4] ...*«Prière pour nous autres charnels» ∾ в послушную глину.* – Фрагмент поэмы Пеги «Ева» («Eve»), опубликованной в конце декабря 1913; источник приведенного здесь названия не установлен. В 1938 текст этот был положен на музыку Жеаном Аленом.

[5] *Шарль Пеги был убит на Марне – через три дня после прибытия на фронт.* – Битва на Марне происходила с 6 по 9 сентября 1914; Пеги погиб 5 сентября

[6] *«Призыв к оружию»* – этот роман Эрнеста (у Волошина ошибочно – Шарль) Психари («Appel aux armes») увидел свет в 1913.

[7] *...судьба молодого критика и поэта Жильбера де Жиронд ∾ над трупом убитого товарища.* – Ж. де Жиронд погиб 7 декабря 1914.

[8] *Ален-Фурнье ∾ ушел в смерть, не оставив на земле своего тела.* – Ален-Фурнье был убит выстрелом в голову 22 сентября 1914 в лесу Сен-Реми, близ Вердена (точное место его гибели неизвестно); роман *«Le grand Maulnes»* (*«Большой Мольн»*) увидел свет в 1913.

[9] *Убит автор «Дома Глициний» ∾ себя больным»...* – «Дом глициний» («La maison des glycines») Э. Деспакса увидел свет в 1905.

[10] *Убит Роберт д'Юмьер ∾ «Книги Джунглей».* – Р. д'Юмьер погиб 26 апр. 1915; его перевод «Книги джунглей» («The Jungle Book») Редьярда Киплинга («Le livre de la jungle») увидел свет в 1909.

[11] *Поэт-пересмешник... красочной «Ярмарки пейзажей» – Бенуа.* – Поэтический сборник Шарля (Фернана) Бенуа «Ярмарка пейзажей» («La Foire aux paysages») увидел свет в 1911.

[12] *...лучший археолог Франции... доисторической археологии.* – Ж. Дешелетт погиб 3 октября 1914; имеется в виду его «Очерк доисторической, кельтской и галло-римской археологии» («Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine», 1908–1914).

[13] *Бельгийский романист Анри Девос... в немецком госпитале.* – А. Девос попал в плен в ноябре 1914, умер в мае 1915.

[14] *Автора рассказов... Луи Перго...* – Л. Перго погиб 8 апр. 1915; «Пуговичная война» («La guerre des boutons», 1912) и «От Гупиля до Марго» («De Goupil à Margot», 1910) появились в русском переводе соответственно в 1911 и 1912.

[15] *...в числе своих учителей стиха...* – Анненский имел в виду отца Ги-Шарля Кро – поэта Шарля Кро (1842–1888); он писал Волошину 6 марта 1909: «Любите ли Вы Шарля Кро?.. Вот поэт <...> Вот что нам – т. е. в широком смысле слова – нам – читателям русским – надо» (*Анненский Иннокентий.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 486).

[16] *...посвященного Альзасу и теперешней войне...* – «Военные происшествия» («Les hasards de la guerre») Ж. Варьо увидели свет в 1914.

[17] *...Мать! ∾ полные печали и сомнений...* – Цитата из упомянутой поэмы Пеги (см. примеч. 4).

П.Р. Заборов

ВЕРХАРН. <II>

Впервые – Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1915. № 15031. 17 авг. С. 2.

Отклик на книгу Э. Верхарна «Окровавленная Бельгия» («La Belgique sanglante», 1915). См.: *Верхарн Э.* Окровавленная Бельгия / Авторизованный пер. с фр. Н. Кончевской. Стихи переведены Макс. Волошиным. М.. А.А. Левенсон, 1916.

1 ...*«великие черные катафалки ∾ к долям мечты?»* – Образы из стихотворения «В сумерки» («A ténèbres»), заключительного в книге Верхарна «Вечера» («Les soirs», 1887).

2 ...*«вечера, распятые ∾ червонными струями»*... – Фрагменты из стихотворения Верхарна «Человечество» («Humanité»), входящего в «Вечера». Ср. перевод Волошина: Т. 4 наст. изд. С. 31.

3 *«Черные факелы» ∾ «Города-осминоги»*. – Заглавия поэтических книг Верхарна «Les flambeaux noirs» (1890), «Les soirs», «Les campagnes hallucinées» (1893), «Les villes tentaculaires» (1895).

4 *«Тот, кто написал эту книгу ∾ которым он был когда-то»*. – Цитируется авторское «Посвящение» (Сен-Клу, 19 апр. 1915). Ср.: *Верхарн Э.* Окровавленная Бельгия. С. 13–14.

5 *«Инстинкт национальности ∾ между любовью и ненавистью»*. – Цитата из статьи «Преступления». Ср.: Там же. С. 31.

6 *«Поскольку человеческое чувство ∾ "Тем хуже!"»* – Цитата из статьи «Права на независимость». Ср.: Там же. С. 27.

7 ...*перечисляет он права Фландрии ∾ духовные подвиги народа.* – Изложение статьи «Права на независимость». Ср.: Там же. С. 23–26.

8 *«Они вызвали ∾ тридцать серебреников!»* – Цитата из статьи «Преступления». Ср.: Там же. С. 33.

9 *«По германскому военному обычаю ∾ рыть могилы для мертвых...»* – Цитата из той же статьи. Ср.: Там же. С. 40.

А.Л.

ГРОБНИЦА ПОЭТА

Впервые – Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1915. № 15095. 18 сент.

Статья явилась откликом на известие о смерти французского скульптора-экспрессиониста Жозе де Шармуа, с которым Волошин познакомился в Париже еще в 1901. См. письмо Шармуа к Волошину от 19 февр. 1902 в книге «Русская литература и зарубежное искусство» (Л.: Наука, 1986. С. 348–349 / Публ. П.Р. Заборова). В статье «Памятник Бетховену» Волошин вспоминает, «как десять лет тому назад <...> ходил в мастерскую к девятнадцатилетнему скульптору <...>» (С. 444 наст. тома). См. также набросок более ранней статьи Волошина о Шармуа (Кн. 2 наст. тома).

В настоящей статье-некрологе Волошин подробно останавливается на двух надгробиях Жозе де Шармуа – памятнике Бодлеру и

«Гробнице поэта» — и, повторяя основные положения и оценки статьи «Памятник Бетховену», по-прежнему несколько преувеличивает значение скульптора, отдавая дань своему первому юношески восторженному впечатлению от его личности.

[1] *Жозе де Шармуа умер в ноябре 1914 года...* — По одним данным, Шармуа умер 11 нояб. 1914 (*Vollmer H.* Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX Jahrhunderts. Leipzig, 1953. Vol. 1. P. 424); французские справочники указывают другой год смерти — 1919 (*Bénézit E.* Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs... Paris, 1955. Vol. 2. P. 447; Dictionnaire de biographie française. Paris, 1959. Vol. 2. P. 606).

[2] *...памятник Бодлэра на Монпарнасском кладбище.* — Надгробие на могиле Ш. Бодлера выполнено Ж. де Шармуа в 1902.

[3] *...он приехал в Париж со своей родины ∾ Бурбона или Мориса...* — Шармуа родился на острове Морис (Маврикий) в 1879.

[4] *...Жан Гужон кинул герцога де Брезе у ног Дианы де Пуатье на гробнице Руанского собора.* — Авторство скульптурной группы надгробия герцога Луи де Брезе приписывалось знаменитому французскому скульптору Жану Гужону (Jean Goujon). Сравнение встречается также в статье «Памятник Бетховену» (С. 445 наст. тома).

[5] *...лицо Сен-Бева...* — Речь идет о бюсте французского критика и поэта Ш.О. Сент-Бёва работы Ж. де Шармуа, установленном в Люксембургском саду.

[6] *...фигуры для гробницы Корнеля.* — Колоссальный памятник П. Корнелю к концу 1911 был выполнен лишь наполовину (см. упомянутую выше статью «Памятник Бетховену»); Шармуа, видимо, так и не успел его завершить.

[7] *Лет пять тому назад в Осеннем салоне был выставлен его памятник Бетховену.* — Фрагменты монументального памятника (голова и четыре угла пьедестала) были выставлены на восьмом Осеннем салоне, состоявшемся в Большом дворце искусств в 1911. См. отзыв об этом салоне в журнале «Les arts» (1911, nov. № 119. P. 26; на с. 25 воспроизведен один из углов пьедестала).

[8] *...клингеровское пресс-папье с Бетховеном из белого мрамора.* — Памятник Бетховену работы М. Клингера (Max Klinger) 1902.

[9] *...на действительной могиле Эдгара По воздвигнуто прекрасное надгробие ∾ большой аэролит.* — На могиле Э. По в Балтиморе в 1875 было установлено надгробие с горельефом поэта. Источник легенды — заключительный терцет сонета С. Малларме «Гробница Эдгара По» («Le tombeau d'Edgar Poe», 1876); ср. в переводе И.Ф. Анненского: «Хоть ты, о черный след от смерти золотой, // Обломок лишнего в гармонии светила, // Для крыльев Дьявола отныне будь метой» (*Малларме Стефан.* Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 130, 459, 510–511 — коммент. Р. Дубровкина).

[10] *...безумного Эдгара...* – Распространенная характеристика Э. По в кругу европейских и русских символистов. Ср. в стихотворении К.Д. Бальмонта «После бала»: «...странный вымысел безумного Эдгара» (*Бальмонт К.Д.* Горящие здания: Лирика современной души. М.: Тип. Н.И. Кушнерева и К°, 1900. С. 116).

К.А. Кумпан

МАЛЕНЬКИЕ НЕДОСМОТРЫ

Впервые – Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1915. № 15157. 19 окт. С. 5.

[1] *«С самого начала* ∾ *"Salvete flores martyrum!"»* – Цитата из книги Р. де Гурмона «В грозу» (*Gourmont Remy de.* Pendant l'orage. Paris: Mercure de France. 1915. P. 190–191).

[2] *«Я знаю профессора* ∾ *чуть не умер...»* – Ibid., P. 42–43.

[3] *«Cris de Paris»* – парижская газета (основана в 1897).

П.Р. Заборов

ПОСЛЕДНИЙ СМОТР

Впервые – Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1916. № 15360. 2 февр. С. 5.

[1] *...в интимной обстановке и за работой.* – Премьера названного фильма (сценарий и режиссура Сашá Гитри, с пояснениями Саша Гитри и его жены Шарлотты Лизе; продолжительность 44 минуты) состоялась в парижском театре Варьете 23 нояб. 1915. В фильме были представлены: Огюст Роден, Эдмон Ростан, Эдгар Дега, Клод Моне, Сара Бернар, Анри-Робер, Камиль Сен-Санс, Октав Мирбо, Анатоль Франс, Андре Антуан, Огюст Ренуар, Люсьен Гитри.

[2] *Панаш* – от *фр.* panache – султан, плюмаж; в переносном смысле – верх.

[3] *...равнодушием стальных глаз.* – Ср. словесный портрет Мирбо в статье Волошина «Вернисаж Салона Независимых» (Т. 5 наст. изд. С. 528).

[4] *...музея Гиме.* – Музей восточных культур в Париже, основанный лионским коллекционером Эмилем Гиме (1836–1918).

[5] *...по поводу смерти Реми де Гурмона.* – Р. де Гурмон скончался 27 сент. 1915. См.: *Rachilde.* Bâton de maréchal. Gourmont tué par la guerre // La Vie. 1915, 20 oct.

А. Л.

РУССКИЙ БАЛЕТ

Впервые – Биржевые Ведомости. Веч. вып. 1916. № 15405. 25 февр. С. 4. Печатается по тексту этой публикации с учетом авторской правки (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 308).

[1] *...даст в Париже один балетный спектакль...* – Ср. сообщение в письме Л.С. Бакста к Л.П. Бакст из Парижа от 8 дек. (н. ст.) 1915: «Здесь горячка у Дягилева, он дает 28 декабря gala один раз в Opéra – для британского Красного Креста. Идет *новая* "Шехеразада" (я написал немного иначе – богаче, сильнее), потом "Очарованная принцесса" – маленький балет с муз<ыкой> Чайковского (моя декорация и костюмы) и "Снегурочка" (танцы) – декорация и костюмы Ларионова. После gala едут в Америку (Нью-Йорк) через Бордо» (Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве: В 2 т. М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 2. С. 201). См. хроникальные сообщения об этом спектакле: Новости Сезона. 1915. № 3178. 30–31 дек. С. 7; Обозрение Театров. 1915. № 2976. 30 дек. С. 15.

[2] *«Тайны Нью-Иорка»* – под таким названием демонстрировался в Европе американский многосерийный фильм «Подвиги Элен», поставленный в 1915 Луи Ганье; в главной роли Перл Уайт. С ним пришла мода на полицейские фильмы: «Молодая, стройная и ловкая американка в велюровом берете Перл Уайт завоевала сердца не только зрителей, но и критиков, и даже писателей и поэтов. Актрисой восхищался молодой, начинающий тогда кинокритик Луи Деллюк, ей посвящал стихи Луи Арагон» (*Теплиц Ежи.* История киноискусства. 1895–1927. М.: Прогресс, 1968. С. 119; ср.: *Разумовский А.* Уайт // Звезды немого кино. М.: Искусство, 1968. С. 116–127).

[3] *...плясал карманьолу...* – «Карманьола» – французская народная революционная песня-пляска, впервые зазвучала на улицах Парижа вскоре после взятия дворца Тюильри (10 авг. 1792), впоследствии исполнялась на различные тексты.

[4] *Нижинский в плену в Австрии.* – Ко времени начала мировой войны В. Нижинский находился в Будапеште с женой Ромолой, был интернирован как русский подданный (проживал в доме тещи Эмилии Маркуш); в январе 1916 он приехал в Вену в статусе военнопленного, в феврале добился выезда со всей семьей в Швейцарию, откуда перебрался в Нью-Йорк.

[5] *...Моисси, находящегося в русском плену...* – Неточность. Александр Моисси ушел на фронт добровольцем, окончив курсы подготовки летчиков, с лета 1915 совершал полеты разведывательного характера. 8 июля 1915 он сбился с курса и вынужден был приземлиться во французском Кале. Взятый в плен, был отправлен решением международной комиссии Красного Креста в Швейцарию в лагерь для интернированных в горной деревушке Ароза, где провел почти два года, освобожден в конце июня 1917.

[6] *Невиданное и неслыханное на этот раз давал Ларионов.* – В статье «Русский балет в Париже» И.Г. Эренбург сообщал, что «Шехеразада» Бакста навеяла скуку, и у зрителей вырвался вздох облегчения, «когда европейца Бакста сменил “московский дикарь” Ларионов» (Утро России. 1916. № 12. 12 янв. Подпись. И. Э. Приведено в коммент. И.С. Зильберштейна и В.А. Самкова в кн.: Сергей Дягилев и русское искусство... Т. 2. С. 488).

[7] *«Полуночное солнце»* – «Полунощное солнце», балет на основе музыки танцев из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка», поставленный Л.Ф. Мясиным в декорациях и костюмах М.Ф. Ларионова.

[8] *...в таких словах описывает Ларионова...* – Далее цитируется и пересказывается заметка Г. Аполлинера «M-me de Gontcharowa et M. Larionow», опубликованная в «Mercure de France» 16 янв. 1916. См.: *Apollinaire Guillaume.* Œuvres complètes. <Vol. 2>. Ed. établie sous la direction de Michel Décaudin. Paris: André Balland et Jacques Lecat, <1966>. P. 472–474.

[9] *...о легендарных полководцах, вроде Мальбрука...* – Английский полководец Джон Черчилл Мальборо (1650–1722), послуживший прообразом героя французской песни «Malbrough s'en vat'en guerre...» (подражания в русских песенниках – «Мальбрук на во́йну едет...», «Мальбрук в поход пустился...» или «собрался»).

А Л.

ЦЕППЕЛИНЫ НАД ПАРИЖЕМ

Впервые – Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1916. № 15418. 3 марта. С. 4.

Цеппелин – дирижабль жесткого типа, названный по имени своего изобретателя, немецкого конструктора, графа Фердинанда Цеппелина (1838–1917). Налет цеппелинов на Париж в ночь на 21 марта 1915 (с субботы на воскресенье) описан также А.В. Луначарским в статье «Первые цеппелины над Парижем» (День. 1915. 5 апр.); последний отмечал, что настроение парижан наутро было «бодрым, веселым, ироническим»: доминировало чувство, «что Париж, так сказать, выдержал экзамен» (*Луначарский А.В.* Европа в пляске смерти. М., 1967. С. 98–99).

Волошин запечатлел свои наблюдения также в стихотворении «Цеппелины над Парижем», написанном 18 апр. 1915 (см.: Т. 1 наст. изд. С. 239); 15 июня оно было опубликовано в парижском журнале «L'Elan» в переводе на французский (сделанном Рене Гилем и А.В. Гольштейн) и по-русски, в виде факсимиле, с рисунком Волошина на ту же тему.

В.П. Купченко

ГОД НАЗАД

Впервые – Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1915. № 14953. 9 июля. С. 3.

В очерке Волошин описывает свое кратковременное пребывание в Будапеште, куда он прибыл вечером 13/26 июля 1914 и где провел весь следующий день (см.: Труды и дни. С. 354–355). Накануне, 12/25 июля, Австро-Венгрия разорвала дипломатические отношения с Сербией, а 15/28 июля – в день приезда Волошина из Будапешта в Вену – объявила войну Сербии.

8/21 июля 1914 Волошин отправился из Коктебеля в Дорнах (Швейцария) через Севастополь, Одессу, затем пароходом по Дунаю и из города Брассо поездом в Будапешт; оттуда через Вену и Мюнхен в Базель и Дорнах, куда прибыл 18/31 июля, накануне дня объявления Германией войны России.

Свое пребывание в Будапеште Волошин позднее описал в мемуарном наброске от 23 апр. 1932 (см.: История моей души. С. 360–361).

[1]*...вечером 19-го июля 1914 года.* – Ошибка памяти Волошина (см. выше).

А.Л.

«АДСКИЕ ВОЙНЫ»

Впервые – Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1915. № 15011. 7 авг. С. 2–3.

Отклик на кн.: *Séché Alphonse.* Les guerres d'enfer. Paris: E. Sansot, 1915.

[1] *...«Окровавленная Бельгия» Верхарна.* – Имеется в виду публицистическая книга: *Verhaeren Emile.* La Belgique sanglante. Ed. de la «Nouvelle Revue française». 1915.

[2] *Он дебютировал ~ аналогичную попытку А. Ремизова. – «Contes des yeux fermés»* вышли в свет в 1905. Циклы прозаических миниатюр А.М. Ремизова, выдаваемых за литературную запись его снов, публиковались со второй половины 1900-х («Под кровом ночи. Сны» // Золотое Руно. 1908. № 5; Всемирный Вестник. 1908. № 3; Весна. 1908. № 3; «Бедовая доля. Ночные приключения» // Русская Мысль. 1909. № 5), объединены в разделах «Бедовая доля» (*Ремизов А.* Соч. Т. 3. СПб.: Шиповник, <1911>), «С очей на очи» (*Ремизов А.* Подорожие. СПб.: Сирин, 1913).

[3] *Его книги о современной поэзии и современном театре... были увенчаны академией...* – Речь идет о книгах: «Le Caractère de la poésie contemporaine» (1908) и «L'Evolution du théâtre contemporain» (1909).

Вторая из них послужила Волошину одним из источников его статьи «Современный французский театр» (см.: Т. 3 наст. изд. С. 508).

[4] *...целый ряд биографий ∾ Бодлера и др.* – Имеются в виду монографии из серии «Анекдотическая и живописная жизнь великих писателей» («La vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains»): «L.-N. Tolstoï» (1910), «Goethe» (1909), «Stendhal» (1911), «Charles Baudelaire» (1910).

[5] *...со времени балканской войны 1913 года...* – Война Болгарии против Греции, Сербии и Черногории, к которым присоединились Румыния и Турция, завершилась поражением Болгарии.

[6] *Генерал Percin ∾ за несколько недель до войны...* – Имеется в виду кн.: *Percin Alexandre.* Le Combat. Paris: F. Alcan, 1914.

[7] *...Уэльс в своей... книге ∾ «Предвидения» ...* – Имеется в виду эссе Г. Уэллса «Предвидения, или Влияние технического и научного прогресса на человеческую жизнь и мысль» («Anticipations or the reaction of mechanical and scientific progress upon life and thought», 1901; фр. пер. – 1904, рус. пер. – 1911).

[8] *...книгу Клемана Адера ∾ оставшуюся незамеченной.* – Речь идет о кн.: *Ader Clément.* L'Aviation militaire. Paris: Berger-Levraut, 1898.

П.Р. Заборов

REPRISE DES AFFAIRES

Впервые – Биржевые ведомости. Утр. вып. 1915. № 15255. 7 дек. С. 4.

[1] *...«capotes»...* – Подобного рода плащи были предвестниками платьев-халатов свободного покроя (неотрезных по талии) 1917–1918, изобретенных Габриель Шанель.

[2] *От узких... платьев... они перешли... к очень коротким и очень широким юбкам.* – До начала Первой мировой войны законодателем мод был парижский модельер Поль Пуаре (см. статью «Святилища мод». С. 417 наст. тома). Он ввел в моду очень узкие длинные юбки, для ношения которых были изобретены «ножные цепи», ограничивавшие широту шага, чтобы не рвалась ткань. В 1914 их сменили широкие юбки в складку длиной до середины икры, что было своего рода революцией в мире моды. Такие юбки с двумя-тремя нижними юбками сохранили популярность вплоть до 1960-х.

[3] *...процессом интенданта Декло и madame Бешоф...* –Полковник Франсуа Декло (François Desclaux), бывший генерал-кассир французской армии, арестован в январе 1915 и обвинен в краже военного имущества и провианта, которые он переправлял в дом известной парижской модельерши мадам Бешоф (Béchoff). В ее доме было найдено около тонны военного снаряжения и провизии, в том числе

кофе, палатки, военные трофеи. Судебный процесс по делу Декло – Бешоф вызвал сенсацию в Париже не в последнюю очередь из-за политических связей армейского офицера с видным лицом из мира моды. 27 марта 1915 Декло приговорен к семи годам одиночного заключения, мадам Бешоф – к двум годам тюремного заключения.

[4] *...на заднем плане виднелась... фигура фатального министра Кайо.* – Франсуа Декло был шеф-секретарем Жозефа Кайо в то время, когда последний занимал пост министра финансов Франции (в последний раз в 1913–1914, до этого он был премьер-министром в 1911–1912 и ранее также семикратно избирался министром финансов).

[5] *...остроту балканских событий.* – В октябре 1915 состоялось совместное наступление австро-германских и болгарских войск на Сербию. После двухмесячных боев сербские войска отступили в Албанию, и Сербия была оккупирована противником.

[6] *...о тениссоновом «Странствии Мальдуна»...* – Имеется в виду последняя из ранних поэм Альфреда Теннисона «Странствия Мальдуна» («Wanderings of Maldun», 1833).

[7] *Театры... не могли выдержать... насильственной летаргии больше года.* – В августе 1914 все французские национальные театры закрылись в связи с началом войны.

[8] *Руше... со времени своего вступления в директорство...* – Жак Руше (Jacques Rouché) был назначен директором Опера де Пари в 1914 (оставался ее директором до 1945).

[9] *...не открывал дверей «Большой оперы»...* – Неточность: несмотря на то что официально Опера де Пари закрылась, в феврале 1915 было дано эксклюзивное представление оперы в трех актах Эдуара Лало «Король из Из» («Roi d'Ys»). В марте 1915 состоялось представление балета Мориса Равеля «Моя мать гусыня» («Ma mère l'Oye», 1912). Оба представления прошли в зале «Трокадеро». Официальное открытие Парижской оперы – ноябре 1915.

[10] *...обещает в этом сезоне ряд концертов.* – В декабре 1915 в Опера де Пари были показаны два балета: «Мадемуазель де Нант» Жана Батиста Люлли и Марка Антуана Шарпантье («Mademoiselle de Nantes») и «Болтунья» («Javotte») К. Сен-Санса. Кроме того, в декабре там же прошли выступления «Русских балетов» С. Дягилева, в частности, представления «Половецких плясок» А.П. Бородина, «Ночного солнца» Н.А. Римского-Корсакова и «Спящей красавицы» П.И. Чайковского.

[11] *Саша Гитри дает в «Пале-Рояле» блестящее «обозрение»...с ... Мюсидорой..* – Премьера «обозрения-ревю» Саша Гитри, написанного совместно с Альбером Виллеметцем (Albert Willemetz), «Это нужно иметь» («Il faut l'avoir») состоялась в театре «Пале-Рояль» 6 ноября 1915. В представлении приняли участие Мюсидора (псевдоним акт-

рисы Жанны Рок), Ивонн Прентан (Yvonne Printemps), Габен-старший (Gabin-père, псевдоним актера Фердинанда Жозефа Монкорже – Ferdinand Joseph Moncorgé), Райму (Raimu, псевдоним Жюля Огюста Сезара Мюрэр – Jules Auguste César Muraire) и Арман Кассив (Armand Cassive, псевдоним Луизы Армандин Дюваль – Louise Armandine Duval).

[12] *...солдаты-пермиссионеры...* – От *фр.* permissionnaire – находящийся в отпуске.

[13] *...в домах «увруарах»...* – От *фр.* ouvroir – фабричные или заводские помещения (преимущественно для женщин-работниц, благотворительного характера).

О.А. Бригаднова

ФРАНЦИЯ И ВОЙНА

Впервые – Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1916. № 15567. 19 мая. С. 5. Печатается по тексту этой публикации с восстановлением фрагментов, изъятых цензурой, по рукописи статьи, хранящейся в архиве Волошина (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 310).

[1] *...после двух лет войны, проведенных во Франции...* – Волошин обосновался в Париже со второй половины января (н. ст.) 1915, выехал из Парижа в Россию 25 марта / 7 апр. 1916 кружным путем (через Англию, Норвегию и Швецию), прибыл в Петербург 5/18 апреля.

[2] *...в «девяносто третьем»...* – Подразумевается 1793 год, время якобинского террора. 19 сент. 1793 Конвентом был принят закон о «подозрительных», согласно которому подлежали немедленному аресту «все те, кто своими действиями, сношениями, речами, сочинениями и, короче говоря, чем бы то ни было навлекли на себя подозрение» (*Карлейль Томас.* Французская революция. История. М.: Мысль, 1991. С. 474).

[3] *...я приводил цифры.* – См. статьи «Литература в 1915 г.», «Жертвы» (С. 491–500 наст. тома).

[4] *...увековеченных Куртелином.* – Жорж Куртелин прославился юмористическими рассказами и повестями из армейской жизни, основанными на личных наблюдениях во время службы в кавалерийском полку: «Воспоминания об эскадроне» («Souvenirs de l'escadron», 1884), «Эскадронные забавы» («Les gaîtés de l'escadron», 1886) и др.

[5] *...Марнской победы...* – Сражение в районе реки Марна (север Франции), в результате которого французские войска, возглавляемые главнокомандующим маршалом Жоффром, в союзе с английскими войсками остановили наступление германской армии, а затем вынудили ее отойти, произошло 5–9 сентября 1914.

А.Л.

ШАРЛЬ ПЕГИ

Впервые – Речь. 1916. № 142. 25 мая. С. 2.

Статья перепечатана в подборке материалов, посвященных Шарлю Пеги, и фрагментов его произведений в русском переводе в изд.: Вестник русского христианского движения (Париж; Нью-Йорк; Москва). 2002. № 183. С. 82–89.

При жизни крупнейшего французского публициста и поэта Шарля Пеги, который ушел на Первую мировую войну добровольцем и погиб в бою 5 сентября 1914, его личность и творчество оставались в России практически неизвестными. Статье Волошина предшествовала в русской печати лишь статья Г. Селибера «Шарль Пеги» (Русская Мысль. 1915. № 10. Отд. II. С. 32–52), в которой «общественная и моральная физиономия» писателя обрисовывалась главным образом на материале его книг «Деньги» («L'argent», 1913) и «Наша юность» («Notre jeunesse», 1910). См. также новейшие издания: *Пеги Шарль*. Фундаментальные истины / Пер. с фр. Лилит Жданко. Редактировал Андрей Бабич. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992; *Пеги Шарль*. Наша юность. Мистерия о милосердии Жанны д'Арк / Пер. с фр. Е.А. Легеньковой и Е.Н. Джусоевой. СПб.: Наука, 2001 (вступ. статья Т.С. Таймановой «Шарль Пеги» – с. 5–62). См. также фрагмент из книги Р. Роллана «Пеги» («Péguy», 1944) в кн.: *Роллан Ромен*. Собр. соч.: В 14 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 14. С. 644–705.

[1] *...полное собрание сочинений Пеги.* – Речь идет об издании: *Péguy Charles*. Œuvres complètes. 15 vols. Paris: Nouvelle Revue Française, 1917.

[2] *...святой Женевьевой и святой Иоанной.* – Покровительница Парижа св. Женевьева (Геновева) и св. Жанна д'Арк.

[3] *«Ей, пасшей стада у Нантерра ∾ одесную Отца».* – Перевод 1-го сонета Пеги, посвященного святой Женевьеве и написанного ко дню святой Женевьевы 3 янв. 1913 (ср. русский стихотворный перевод Н.А. Струве: Вестник русского христианского движения. 2002. № 183. С. 100). В последующих сонетах и терцинах ее образ соединяется с образом другой пастушки, Жанны д'Арк.

[4] *«Cahiers de la Quinzaine»* – журнал Пеги, издававшийся с 5 янв. 1900 до 1 авг. 1914 – до ухода Пеги на фронт.

[5] *...трагедии Сюареса...* – В 11-й книге 6-й серии «Двухнедельных тетрадей» (1905. Р. 3–215) была опубликована «Трагедия Электры и Ореста» А. Сюареса («La tragédie d'Electre et Oreste»).

[6] *...«Жан Кристоф» Ромена Роллана...* – Роман Р. Роллана «Жан-Кристоф» печатался в «Двухнедельных тетрадях» по мере написания отдельных составляющих его книг с февярбя 1904 по октябрь 1912. Всего Пеги выпустил 17 номеров своего журнала, целиком посвященных «Жан-Кристофу».

[7] *...романы братьев Таро...* – В «Двухнедельных тетрадях» опубликовано множество произведений братьев Таро: «La lumière» (1900), «Dingley» (1902), «Les Hobereaux» (1904), «Contes de la Vierge» (1904), «Les frères ennemis» (1906), «Bar Cochebas» (1907).

[8] *«Tapisserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc» ~ «La tapisserie de Notre-Dame»...* – Все указанные произведения опубликованы в «Двухнедельных тетрадях»: «La tapisserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc» – в 1912 в 5-й книге 14-й серии (P. 23–123), «La tapisserie de Notre-Dame» – в 1913 в 10-й книге 14-й серии (P. 23–104); «Les Morts parallèles de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc» – фрагмент из поэмы «Eve» («Ева»), опубликованной в 1913 в 4-й книге 15-й серии (P. 13–395). «Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres» – фрагмент из «La tapisserie de Notre Dame».

[9] *...«Молитву за всех нас, во плоти рожденных».* – Эта молитва («Prière pour nous autres charnels») входит в поэму «Ева». Ср. начальный фрагмент из нее в стихотворном переводе Б.К. Лившица («Блажен, кто пал в бою...»): *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 251.

[10] *«Господи, прими меня ~ люблю тебя...»* – Цитата из «Братьев Карамазовых» (ч. 3, кн. 8, гл. VI). См.: *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. С. 372.

А.Л.

СУРИКОВ

Впервые – Речь. 1916. № 160. 13 июня. С. 2.

Статья представляет собой первую публикацию, в которой Волошин использовал записи своих бесед с В.И. Суриковым, положенных в основу его книги «Суриков» (Т. 3 наст. изд. С. 363–451) и развернутой статьи «Суриков (Материалы для биографии)» (С. 560–591 наст. тома). Для настоящей статьи привлечены записи, которые служили материалом для раскрытия волновавшей Волошина темы, рассмотренной в его лекции «Жестокость в жизни и ужасы в искусстве» (см.: Из лит. наследия-2. С. 61–84).

Излагаемые здесь устные автобиографические рассказы Сурикова более подробно представлены в указанных книге и статье и дополнены необходимыми пояснениями в комментариях к ним (Т. 3. С. 560–567; С. 824–829 наст. тома).

А.Л.

СУРИКОВ
(Материалы для биографии)

Впервые – Аполлон. 1916. № 6/7. С. 40–63.

Работа Волошина переиздана в кн.: Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. Л.: Искусство, 1977.

С. 169–190. Мы привлекли фактические сведения из подробных комментариев к ней С.Н. Гольдштейн в этом издании (С. 323–329).

Как указывает сам М.А. Волошин, в начале 1913 он стал собирать материал для монографии о Сурикове, заказанной ему И.Э. Грабарем (редактировавшим тогда серию книг «Русские художники. Собрание иллюстрированных монографий», издаваемую И.Н. Кнебелем); предполагалось, что работа Волошина о Сурикове будет четвертым выпуском этой серии, вслед за книгами С. Яремича о Врубеле, С. Глаголя и И. Грабаря о Левитане, И. Грабаря о Серове. 3 янв. 1913 Волошин записал: «Сегодня началась работа с Суриковым» (Т. 7 наст. изд. Кн. 1. С. 322). В течение января 1913 Волошин постоянно встречался с Суриковым и записывал беседы с художником. Планировавшаяся к изданию еще в 1914, книга о Сурикове была завершена автором лишь в сентябре 1916, выпустить в свет ее тогда не удалось (см.: Т. 3 наст. изд. С. 560–561).

Однако биографические материалы, собранные и записанные Волошиным (записи бесед сохранились в его архиве: ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 148–150), представляли несомненный интерес для художественной общественности. Летом 1916, еще не закончив работу над книгой, Волошин опубликовал в «Аполлоне» записи своих бесед с Суриковым. «Могу поручиться, что статья будет одной из лучших и наиболее неожиданных моих статей», – писал Волошин из Парижа 4 июля 1915 редактору «Аполлона» С.К. Маковскому, предлагая напечатать работу о Сурикове (ГРМ, ф. 97, ед. хр. 49); рукопись статьи была выслана в редакцию из Коктебеля 7 июня 1916. «В руках Волошина документальная точность записей искусно сочеталась с художественностью их обработки», – отмечает В.Н. Петров в статье «М.А. Волошин и его книга о Сурикове» (*Волошин Максимилиан.* Суриков. Л.: Художник РСФСР, 1985. С. 12–14). Отнюдь не выдвигая себя на первый план в записях рассказов Сурикова, Волошин «сумел уберечь и донести до читателя своеобразие речи художника, сохранить не только стиль его мышления, но и неповторимые живые интонации».

«Записи, опубликованные в “Аполлоне”, напечатаны под скромным подзаголовком “Материалы для биографии”, но они дают много больше, чем обещают. Как отмечает Волошин, он перестроил последовательность записанных им рассказов. <...> Умение органично ввести в ткань своего повествования подлинные слова Сурикова придает записям Волошина характер первоисточника» (Там же. С. 14). М.В. Нестеров утверждал (в письме к А.А. Турыгину от 8 марта 1927), что статья Волошина о Сурикове «быть может, лучшее, что когда-либо было написано о рус<ских> художниках» (*Нестеров М.В.* Письма: Избранное. Л.: Искусство, 1988. С. 324).

В текст монографии о Сурикове Волошин ввел почти полностью рассказы художника о своей жизни, но существенно дополнил

их историко-критическими суждениями о самой природе исторической живописи XIX в., о специфических особенностях историзма Сурикова и, наконец, о композиционных принципах, осуществленных в его семи больших картинах. Впервые монография опубликована в полном объеме отдельным изданием: *Волошин Максимилиан.* Суриков / Сост., вступ. статья и примеч. В.Н. Петрова. Л., 1985. См. т. 3 наст. изд. С. 363–451.

Основные живописные работы Сурикова, упоминаемые в записях Волошина: «Вид памятника Петру I на Исаакиевской площади» (1870), «Пир Валтасара» (1874), «Милосердный самаритянин» (1874), «Апостол Павел объясняет догматы веры в присутствии царя Агриппы, сестры его Береники и проконсула Феста» (1875), «Утро стрелецкой казни» (1878–1881), «Меншиков в Березове» (1881–1883), «Боярыня Морозова» (1884–1887), «Исцеление слепорожденного Иисусом Христом» (1888), «Взятие снежного городка» (1890), «Покорение Сибири Ермаком» (1890–1895), «Переход Суворова через Альпы» (1897–1899), «Степан Разин» (1900–1906), «Посещение царевной женского монастыря» (1911–1912).

[1] *Через общих знакомых я обратился к Василию Ивановичу...* – «Общими знакомыми», устроившими встречу Волошина с Суриковым, были, по-видимому, художник П.П. Кончаловский и его жена Ольга Васильевна, дочь Сурикова.

[2] *...я жил под Москвой на даче...* – Летом 1881 Суриков с семьей жил в деревне Перерва близ станции Люблино.

[3] *...Фламмарион рассказывает, как сознательное существо ∾ видит всю историю земли развивающейся в обратном порядке и ∾ отступающей в глубину веков.* – Волошин имеет в виду второй раздел книги Камиля Фламмариона «Люмен» – «Refluum temporis» («Обратное течение времени»). См.: *Фламмарион К.* Люмен. (Разговоры о бессмертии души). СПб., <1897>. С. 52–82.

[4] *...основатели Красноярска в 1622 г.* – Красноярский острог был построен в 1628.

[5] *...Историю Красноярского бунта...* – Видимо, имеется в виду статья Н.Н. Оглоблина «Красноярский бунт 1695–1698 годов» (Журнал Министерства Народного Просвещения. 1901. № 5; отд. отт. – 1902).

[6] *...потомки Гетмана...* – Гетман Левобережной Украины Демьян Игнатьевич Многогрешный был сослан в Сибирь в 1672.

[7] *...дед мой Александр Степанович был полковым атаманом.* – Неточность: полковой атаман Александр Степанович Суриков был двоюродным братом деда художника, Василия Ивановича Сурикова.

[8] *...и отец, и дядя Марк Васильевич...* – Отец художника Иван Васильевич Суриков служил не по военному, а по гражданскому ведомству. (См.: Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания

о художнике. С. 299; коммент. Н.А. и З.А. Радзимовских); брат отца Марк Васильевич Суриков (1829–1856) служил пятидесятником, а затем хорунжим в Енисейском казачьем конном полку.

[9] *...на пятьдесят третьем году помер.* – А.С. Суриков (1794 – 1854) умер в шестидесятилетнем возрасте.

[10] *...Енисейский казачий полк был расформирован.* – Енисейский казачий конный полк, которым командовал полковник Иван Иванович Корх, был упразднен в 1871.

[11] *...Василий Матвеевич...* – В.М. Суриков (ум. 1868) – двоюродный дядя художника, служил пятидесятником, хорунжим и сотником.

[12] *Мать моя из Торгошиных была.* – Прасковья Федоровна Сурикова (1818–1895), уроженка Красноярска, происходила из старинного казачьего рода Торгошиных: предки ее жили в Торгошинской станице.

[13] *...в «Стрельцах» ∾ «жребию покорный».* – Степан Федорович Торгошин послужил натурой для чернобородого стрельца в «Утре стрелецкой казни». «Как агнец, жребию послушный» – строка из песни 2-й поэмы А.С. Пушкина «Полтава».

[14] *...он-то у меня в картине и остался.* – Имеется в виду картина Сурикова «Взятие снежного городка».

[15] *...Вы ее портрет видели.* – Суриков написал два портрета П.Ф. Суриковой – в 1887 и в 1894.

[16] *...всюду с собой возил.* – Иван Васильевич Суриков служил чиновником походной канцелярии при губернаторе Енисейской губернии.

[17] *Журналы ∾ «Новоселье» получали...* – Имеются в виду известные литературные альманахи «Новоселье», издававшиеся А. Смирдиным (СПб., 1833. <Ч. 1>; 1834. Ч. 2; 2-е изд. 1845. Ч. 1– 2; 1846. Ч. 3). См.: *Смирнов-Сокольский Ник.* Русские литературные альманахи и сборники XVIII–XIX вв. М.: Книга, 1965. С. 182–184, 186–187, 224, 228–229.

[18] *...вот Исаакиевский собор открыли... вот картину Иванова привезли...* – Оба события относятся к 1858 – освящение Исаакиевского собора в Петербурге (30 мая) и доставка из Рима в Петербург картины А.А. Иванова «Явление Мессии».

[19] *...«Юрия Милославского» читал.* – Исторический роман М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829).

[20] *Омляш* – один из персонажей романа «Юрий Милославский», разбойник. Имеется в виду эпизод из главы II части 3-й романа (см.: *Загоскин М.Н.* Соч.: В 2 т. М.: Худож. литература, 1987. Т. 1. С. 202).

[21] *...Бобрищева-Пушкина и Давыдова.* – Братья Николай Сергеевич (1800–1871) и Павел Сергеевич (1802–1865) Бобрищевы-Пушкины отбывали ссылку в Красноярске в 1830-х; Василий Львович Давыдов (1792–1855) жил в Красноярске с 1839 и там умер.

[22] *Он присяжным поверенным в Красноярске был.* – Глава кружка «петрашевцев» М.В. Буташевич-Петрашевский жил на поселении в Красноярске в 1861–1864, где занимался адвокатурой.

[23] *Щапова тоже встречал, когда он приезжал материалы собирать.* – Историк и публицист А.П. Щапов, сосланный в 1864 в Иркутск, принимал участие как этнограф и статистик в Туруханской экспедиции (1866); при подготовке к ней он занимался в Красноярском архиве.

[24] *...в Бузимовскую станицу...* – Село Сухой Бузим в 62 верстах от Красноярска.

[25] *...потом с первого класса...* – В первый класс Красноярского уездного училища Суриков был принят в 1858 по окончании курса приходского училища.

[26] *«Палач весело похаживает...»* – Из «Песни про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1837) М.Ю. Лермонтова. В 1891 Суриков исполнил иллюстрацию к этой поэме.

[27] *...у Толстого, помните ∾ Там у одного ∾ плечо шевелилось.* – Образ из романа «Война и мир» (т. IV, ч. 1, гл. XI): «...фабричный лежал <...> коленами кверху, близко к голове, одно плечо выше другого. И это плечо судорожно, равномерно опускалось и поднималось» (см.: *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1933. Т. 12. С. 43).

[28] *...поляка казнили – Флерковского.* – Публичная казнь Федора Флерковского, ссыльно-каторжного солеварного завода, состоялась 6 июля 1866.

[29] *Хозяинов* Иван Михайлович – дальний родственник Сурикова, иконописец (расписывал иконостас Благовещенской церкви в Красноярске).

[30] *Гребнев* Николай Васильевич – преподаватель рисования в Красноярском уездном училище в 1859–1863; сыграл большую роль в формировании Сурикова как художника.

[31] *Губернатор Замятин* – Павел Николаевич Замятнин – генерал-майор, гражданский и военный губернатор Енисейской губернии в 1862–1869; в 1867 ходатайствовал о зачислении Сурикова в число учеников Академии художеств. См.: Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 20, 293.

[32] *Инспектор Шренцер* – Карл-Август Матвеевич Шрейнцер – академик акварельной живописи, в 1859–1873 – инспектор классов Академии художеств.

[33] *У Атаманских в дому...* – Имеется в виду дом двоюродного деда художника, полкового атамана А.С. Сурикова.

[34] *...Лавинского и Степанова.* – Генерал-губернатор Восточной Сибири в 1822–1833 А.С. Лавинский и енисейский гражданский губернатор в 1823–1831 А.П. Степанов.

[35] *...у крестной ∾ у которой я жил, пока в училище был...* – В 1856–1859 Суриков жил в Красноярске в доме своей двоюродной тетки с материнской стороны Ольги Матвеевны Дурандиной.

[36] *...пришлось из седьмого класса уйти.* – Неверные сведения: Красноярская гимназия открылась 1 июля 1868, за несколько месяцев до отъезда Сурикова из Красноярска в Петербург.

[37] *«Северное сияние» ∾ «Художественный листок» Тимма.* – Журналы: «Северное Сияние. Русский художественный альбом» (СПб., 1862–1865) и «Русский Художественный Листок, издаваемый Вас. Фед. Тимом» (СПб., 1851–1862).

[38] *...Кузнецов обо мне знает...* – Петр Иванович Кузнецов – городской голова Красноярска (1853–1865), золотопромышленник. Благодаря его материальной поддержке Суриков получил возможность учиться в Академии художеств. Подробнее о взаимоотношениях Кузнецова и Сурикова см. в коммент. Н.А. и З.А. Радзимовских в кн.: Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 294.

[39] *...в школу Поощрения, к художнику Диаконову...* – В мае – июле 1869 Суриков занимался в С.-Петербургской рисовальной школе, существовавшей на средства Общества поощрения художеств; Михаил Васильевич Диаконов был ее директором в 1865–1881.

[40] *Она в «Иллюстрации» воспроизведена была.* – В журнале «Всемирная Иллюстрация» (1875. № 339. С. 8–9) был помещен рисунок Сурикова с эскиза «Пир Валтасара» (гравюра на дереве К. Крыжановского).

[41] *...в 74-м научные курсы кончил.* – Текст аттестата об окончании курса наук (4 нояб. 1874) приведен в кн.: Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 298.

[42] *Медаль-то мне присудили, а денег не дали.* – Большой золотой медали Суриков удостоен не был и не получил в силу этого права поездки за границу за счет Академии художеств; 4 нояб. 1875 Суриков получил лишь диплом на звание классного художника первой степени.

[43] *...казначея Исеева ∾ в Сибирь сослали.* – Конференц-секретарь Академии художеств П.Ф. Исеев в 1889 в связи с крупной денежной растратой был отстранен от должности, судим и сослан в Сибирь.

[44] *...Клеопатру Египетскую написать.* – В 1874 Суриков выполнил эскиз неосуществленной картины «Клеопатра».

[45] *...первые четыре вселенских собора написал.* – Работы по росписи храма Христа Спасителя Суриков вел в 1877–1878 – четыре большие фрески (402 × 363) на хорах на темы Вселенских соборов. Одна из этих фресок – Четвертый Вселенский собор – сохранена после сноса храма Христа Спасителя в 1931.

[46] *...на Иване Великом написано.* – Имеется в виду надпись, сделанная медными литерами под куполом главы колокольни Ивана Великого в Московском Кремле «во второе лето господарства» – т. е. во второй год царствования Бориса Годунова.

[47] *...костюм я у Корба взял.* – При работе над картиной «Утро стрелецкой казни» Суриков пользовался изданием «Дневник поезд-

ки в Московское государство Игнатия Христофора Гвариента посла императора Леопольда I к царю и великому князю Московскому Петру Первому в 1698 году, веденный секретарем посольства Иоганном Георгом Корбом» (М., 1867). «Шум вод многих» – Изв. XLIII, 2; Откр., I, 15.

[48] *...на «Иоанне Грозном»...* – Картина И.Е. Репина «Иван Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 г.» (1885).

[49] *...Свистунова – декабриста дочь.* – Суриков женился 25 янв. 1878 на Елизавете Августовне Шаре. Ее мать, Мария Александровна Шаре (ум. 1893), была родственницей декабриста Петра Николаевича Свистунова.

[50] *...учителя-старика – Невенгловского...* – Фамилия лица, позировавшего Сурикову при создании образа Меншикова, в различных источниках называется по-разному; мнения сходятся лишь в том, что натурой для Меншикова послужил учитель одной из московских гимназий. См. коммент. С.Н. Гольдштейн в кн.: Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 327–328.

[51] *Писатель Михеев ∾ роман сделал.* – Имеется в виду рассказ «Миних» прозаика Василия Михайловича Михеева, друга Сурикова, опубликованный в журнале «Артист» (1891. № 17) и в сборнике «Художники» (М., 1894).

[52] *...Меншикову я с жены покойной писал.* – С Е.А. Суриковой был написан акварельный этюд для фигуры старшей дочери Меншикова, Марии.

[53] *...Шмаровина сына.* – Для фигуры сына Меншикова Сурикову позировал Николай Егорович Шмаровин, младший брат Владимира Егоровича Шмаровина, организатора московского художественного кружка «Среды».

[54] *В Третьяковке этот этюд...* – Этюд «Голова боярыни Морозовой», переданный в дар Третьяковской галерее в 1910.

[55] *«...Кидаешься ты на врагов, как лев»...* – Слова восходят к посланию Аввакума Ф.П. Морозовой, княжне Е.П. Урусовой и М.Г. Даниловой в Боровск: «Персты же рук твоих тонкостны и действенны <...> очи же твои молниеносны <...>»; «везде им <никонианам> являшася яко лев лисицам»; см.: Памятники истории старообрядчества XVII века. Л., 1927. Кн. 1, вып. 1. Стб. 409, 417 (Русская историческая библиотека, т. 39). Первоначально письма Аввакума к Морозовой были опубликованы приложением к статье Н.С. Тихонравова «Боярыня Морозова: Эпизод из истории русского раскола» (Русский Вестник. 1865. № 9).

[56] *Варсонофий* – Варсонофий Семенович Закоурцев, дьячок сухобузимской Троицкой церкви. Запечатлен в этюде для «Боярыни Морозовой» «Голова священника».

[57] *...у Пушкина в «Сцене в корчме».* – Сцена «Корчма на Литовской границе» из трагедии «Борис Годунов».

[58] *А церковь-то ∾ это Николы, что на Долгоруковской.* – Церковь Николы на Долгоруковской (ныне Новослободская) улице (1703). Ныне не существует.

[59] *В восемьдесят седьмом я «Морозову» выставил.* – «Боярыня Морозова» экспонировалась на XV Передвижной выставке 1887 одновременно с картиной В.Д. Поленова «Христос и грешница».

[60] *...во время коронации мы стояли вместе с Боголюбовым.* – Суриков написал акварель, изображающую коронацию Александра III в Москве в 1883: «Торжественный обход вокруг храма Спасителя».

[61] *Опекушин совсем не понял его.* – Памятник Александру III в Москве работы А.М. Опекушина (ныне не существующий) был открыт у храма Христа Спасителя в 1912.

[62] *...седьмого апреля.* – Е.А. Сурикова скончалась 8 апр. 1888. См. письмо Сурикова к брату, А.И. Сурикову, от 20 апр. 1888 (Василий Иванович Суриков: Письма. Воспоминания о художнике. С. 76–77).

[63] *...мой брат Александр сидит.* – См. воспоминания А.И. Сурикова о возникновении замысла и о работе над картиной «Взятие снежного городка» (Там же. С. 222–223).

[64] *...попал к столетию в 1899 году.* – Столетие Швейцарского похода Суворова 1799.

[65] *...ездил в Швейцарию этюды писать.* – Суриков ездил в Швейцарию летом 1897.

[66] *...царевна Софья ∾ должна была быть ∾ не такой, как у Репина.* – Имеется в виду картина И.Е. Репина «Царевна Софья Алексеевна через год после заключения ее в Новодевичьем монастыре, во время казни стрельцов и пытки всей ее прислуги в 1698 году».

[67] *Софья Андреевна.* – С.А. Толстая, жена Л.Н. Толстого.

А.В. Лавров

ИСТОРИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ ФЕОДОСИИ И ЗНАЧЕНИЕ КИММЕРИИ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ

Впервые – Феодосийское литературно-художественное общество «Киммерика». Очерк возникновения, организации и задач общества. Феодосия: Типогр. «Прогресс», 1916. С. 3–6. Без подписи. Авторство установлено В.П. Купченко (ЛТ-88. С. 810; Труды и дни. С. 415).

Устав Феодосийского литературно-художественного общества «Киммерика», выработанный В.А. Княжевичем, А.А. Малышевским, П.Н. Лампси, К.Н. Субботиным, С.В. Констансовым и В. С. Воиновым, был утвержден Таврическим губернатором 14 марта 1915, само Общество организовано лишь в конце 1916. Осенью этого года Волошин прочел там несколько лекций. 31 окт. 1916 он писал К.В. Кандау-

рову: «В Феодосии основалось “Литературно-Художественное общество”, я принимаю в нем ближайшее участие и имею много планов. Есть проект основания художеств<енно>–промышл<енного> музея – киммерийского искусства» (РГАЛИ, ф. 769, оп. 1, ед. хр. 41). На собрании членов Феодосийского литературно-художественного общества 10 дек. 1916 Волошин предложил дать ему название «Киммерика»; вступление к брошюре («Исторические судьбы Феодосии...») он написал, по-видимому, накануне (см.: Труды и дни. С. 415). См. информационную заметку об обществе «Киммерика» и его задачах в симферопольской газете «Южное Слово» (1917. № 1319. 20 янв.).

Исторические реалии, упоминаемые в тексте, более подробно затрагиваются Волошиным в очерке «Культура, искусство, памятники Крыма» (кн. 2 наст. тома), а также в статьях «К.Ф. Богаевский» (С. 177–186 наст. тома) и «Константин Богаевский» (Т. 5 наст. изд. С. 164–182).

А.Л.

ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ – ПОЭТ

Впервые – Речь. 1916. № 300. 31 окт. С. 2. Печатается с восстановлением двух цензурных купюр по рукописи статьи (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 312).

Статью, содержавшую оценку первой поэтической книги И.Г. Эренбурга («Позы и трафареты (Стихи Э.И. Штейна и И. Эренбурга)». См. с. 377–382 наст. тома), Волошин написал еще до личного знакомства с автором, которое состоялось в Париже в мастерской Е.С. Кругликовой в сент. 1911 (*Попов В., Фрезинский Б.* Илья Эренбург. Хроника жизни и творчества (в документах, письмах, высказываниях и сообщениях прессы, свидетельствах современников). Т. I. 1891–1923. СПб.: Лина, 1993. С. 79); ср. запись Волошина в ежедневнике за 19 окт. / 1 нояб. 1911: «11 ч. ко мне Эренбург» (Труды и дни. С. 281). Волошин содействовал знакомству Эренбурга, вынашивавшего замысел антологии современной французской поэзии, с французскими поэтами; работа над этой антологией (Поэты Франции. 1870–1913 / Пер. И. Эренбурга. Париж: Гелиос, 1914) способствовала развитию их отношений, которые в первой половине 1915, опять же во время пребывания Волошина и Эренбурга в Париже, перешли в тесную дружбу. В ближайший круг лиц, с которыми общались Волошин и Эренбург, тогда вошли мексиканский художник Диего Ривера, жившая в Париже русская художница М.Б. Воробьева-Стебельская, известная под псевдонимом Маревна (см. ее воспоминания об этой поре и о контактах с Волошиным и Эренбургом: *Маревна* (*Воробьева-Стебельская М.*). Моя жизнь с художниками «Улья». М.: Искусство – XXI век, 2004. С. 48–51, 80–82 и др.), и Б.В. Савинков (документальная хроника завязавшихся тогда взаимоотношений, включающая переписку Волошина и Эренбурга, –

в публикации Б. Фрезинского и Д. Зубарева «Эренбург, Савинков, Волошин в годы смуты (1915–1918)»: Звезда. 1996. № 2. С. 157–201). См. также публикацию писем Эренбурга к Волошину с предисловием З. Давыдова и В. Купченко, содержащим краткую историю их отношений (в кн.: *Волошин М.* Избранное: Стихотворения. Воспоминания. Переписка. Минск: Мастацкая літаратура, 1993. С. 384–405). Письма Эренбурга к Волошину напечатаны также в кн.: *Эренбург И.* Дай оглянуться... Письма 1908–1930 / Изд. подгот. Б.Я. Фрезинским. М.: Аграф, 2004. С. 42–44, 50–69, 77, 79–82, 86–89, 91–92, 99–101; письма Волошина к Эренбургу – в кн.: Почта Ильи Эренбурга. Я слышу всё... 1916–1967 / Изд. подгот. Б.Я. Фрезинский. М.: Аграф, 2006. С. 34–41.

Об Эренбурге и своем общении с ним Волошин пишет в мемуарных заметках 1932 (см.: История моей души. С. 352–359, 366–367). Литературный портрет Волошина Эренбург дал в книге 1-й (гл. 19) воспоминаний «Люди, годы, жизнь» (см.: *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь: Воспоминания: В 3 т. М.: Сов. писатель, 1990. Т. 1. С. 140–147).

«Повесть о жизни некой Наденьки и о вещих знамениях, явленных ей» была издана Эренбургом в Париже литографически тиражом 100 нумерованных экземпляров с портретом автора и шестью иллюстрациями работы Диего Риверы. Две другие книги Эренбурга, упоминаемые Волошиным в статье, – «Стихи о канунах» и «Отрывки из “Большого завещания”. «Баллады и разные стихотворения» Франсуа Вийона в переводе и с биографическим очерком Эренбурга – выпущены в свет в московском издательстве «Зерна», организованном М.О. Цетлиным, при решающем содействии Волошина (см. примечания Б.Я. Фрезинского в кн.: *Эренбург И.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 677–678 (Новая б-ка поэта)); одновременно с ними, в апр. 1916, «Зерна» опубликовали книгу Волошина «Anno mundi ardentis 1915».

Волошин оценивал стихотворения Эренбурга середины 1910-х, в отличие от его ранних поэтических опытов, чрезвычайно высоко. В упомянутых мемуарных заметках 1932 он отмечал: «Илья Эрен<бург> <...> стал писать в новой манере – очень малопонятно. Это были образы и мысли без пути к ним, часть логического домысла сознательно опускалась. Так написана “Книга о канунах”. Это давало большую свободу в распоряжении образами, в их чередовании и нагромождении»; «В этот период Илья писал книгу о “Канунах”. Это был ряд набросков и настроений первого года войны, со всею чудовищностью и ложью, которая тогда уже начинала кристаллизоваться в атмосфере и личностях. Отсюда тот ряд странных образов, которыми обновили стихи модернисты франц<узские> поэты – Аполлинер, Макс Жакоб и другие. К ним непосредственно примыкал и Илья Эренбург» (История моей души. С. 357, 366).

Пародией на эту стилевую манеру является стихотворение Волошина «Серенький денек» («Грязную тучу тошнило над городом...», 10 дек. 1915), посвященное И.Г. Эренбургу (см.: Т. 2 наст. изд. С. 472–473). Эренбургу посвящено также стихотворение Волошина «В эти дни» («В эти дни великих шумов ратных...», 5 февр. 1915; Т. 1 наст. изд. С. 223). В «Стихах о канунах» М.А. Волошину посвящена поэма «Повесть о странствиях блудной души», в авторской рукописи книги имеется также стихотворение, представляющее собой поэтический образ Волошина («Елей как бы придуманного имени...», февраль 1915) (см.: *Эренбург И.* Стихотворения и поэмы. С. 246–259, 203).

Волошин отправил статью «Илья Эренбург – поэт» в редакцию газеты «Речь» 7 окт. 1916 (см.: Труды и дни. С. 409). По выходе ее в свет М.О. Цетлин писал Волошину из Парижа (28 дек. 1916): «Фельетон об Эренбурге сыграет, верно, большую роль в его литературной карьере. Русская публика любит знать реальную личность художника» (Звезда. 1996. № 2. С. 188 / Публ. Б. Фрезинского и Д. Зубарева). Книги Эренбурга, послужившие поводом для написания статьи Волошина, были отрецензированы также В. Брюсовым (Русские Ведомости. 1916. № 155, 6 июля. С. 5). Признавая, что «стихи И. Эренбурга – поэзия искренняя, что они не выдуманы, а выжиты, рождены в тоске и муках», Брюсов в то же время заключал, что среди многочисленных поэтических сборников Эренбурга нет ни одного, удовлетворяющего сколько-нибудь взыскательным требованиям: «Редко он отдается искусству непосредственно; чаще насилует вдохновение ради своего *понимания* поэзии. Сознательно избегая трафаретной красивости, И. Эренбург впадает в противоположную крайность, и его стихи незвучны, не напевны, а предпочтение поэта к отдаленнейшим ассонансам (вместо рифмы) лишает их последней прикрасы. <...> Если бы все свои прозрения И. Эренбург был в силах облекать в подлинно художественную форму, мы уже имели бы прекрасного поэта. Пока же его стихи – только залог, в котором при внимательном рассмотрении угадываешь высокие возможности. И. Эренбург со своими десятью книгами, наполненными корявыми, иногда непристойными стихами, среди которых редко мелькает сильное четверостишие или глубокая мысль, пока не написал *ничего*. Напишет ли он что-нибудь, достойное великого имени поэта?» (*Брюсов В.* Среди стихов. 1894–1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. М.: Сов. писатель, 1990. С. 478–479). Характеристику отзывов Ю.И. Айхенвальда и Д.И. Выгодского о «Стихах о канунах» см. в примеч. Б.Я. Фрезинского в кн.: *Эренбург И.* Стихотворения и поэмы. С. 680.

[1] *Реми де Гурмон в своем предсмертном дневнике «Pendent L'Orage»...* – Далее излагается статья («Vielles choses», 11 décembre 1914) из книги Реми де Гурмона «Во время грозы» (*Gourmont R. de.* Pendent l'orage. Paris: Mercure de France, 1916. P. 92–94).

[2] *Книги, изуродованные цензурными ножницами и пестрящие многоточиями.* – Это замечание относится к «Стихам о канунах», в конце книги было даже помещено сообщение: «Многие строки и стихи не могли быть напечатаны в этой книге. Пропуски отмечены точками». Эренбург собирался издать стихи, исключенные из сборника московской цензурой, отдельной книжкой в Париже, но этот замысел осуществить не удалось. См. примеч. Б.Я. Фрезинского в кн.: *Эренбург Илья.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. С. 678 (Новая б-ка поэта).

[3] *...«лево-бережен» и «монпарнасен»...* – Бульвар Монпарнас, понимаемый здесь как центр парижской литературно-артистической богемы, находится на левом берегу Сены.

[4] *...как политический эмигрант...* – В январе 1908 Эренбург был арестован как участник революционного «Союза учащихся средних учебных заведений РСДРП», провел полгода в московских тюрьмах; затем отпущен под залог, после чего 4 дек. 1908 отбыл в Париж. В статусе политического эмигранта он оставался за границей до 1917.

[5] *Он выступил в 1910 году... книжкой стихов...* – См. отзыв Волошина о первой книге Эренбурга «Стихи» в статье «Позы и трафареты» (С. 377–381 наст. тома).

[6] *...между эстетством, лирической идиллией и натуралистическим цинизмом.* – Этим определениям отвечают, соответственно, три упомянутых книги Эренбурга – «Я живу» (СПб.: Тип. т-ва «Общественная Польза», 1911), «Одуванчики» (Париж, 1912), «Будни» (Paris: Imp. "Union", 1913).

[7] *Книга «Детское», отмеченная его знаком...* – Сборник стихов Эренбурга «Детское» (Париж: Тип. И. Рираховского, 1914) был посвящен Ф. Жамму («A Francis Jammes») и открывался стихотворением «Франсису Жамму».

[8] *...перевел книгу стихов Жамма и составил хрестоматию французских поэтов... в своих переводах...* – Имеются в виду издания: *Жамм Франсис.* Стихи и проза. М., 1913 (в переводе Эренбурга – 23 стихотворения, в переводе Е.О. Шмидт – проза); Поэты Франции. 1870–1913 / Пер. И. Эренбурга. Париж: Гелиос, 1914.

[9] *«Горе живущим ∾ немного ему остается времени».* – Цитируется эпиграф к книге (*Эренбург И.* Стихотворения и поэмы. С. 179).

[10] *«В тысяча девятьсот шестнадцатом году ∾ самая малая тварь...»* – Цитируются (в сокращении, с неточностями) начальные строки «Повести о жизни некой Наденьки и о вещих знамениях, явленных ей» (Там же. С. 279).

[11] *«Бархат хороший! ∾ в железные брюки и платья».* – Монтаж неточных цитат из «Стихов о канунах» (вторая цитата – из стихотворения «Свадьба на площади») и «Повести о жизни некой Наденьки...» (остальные цитаты). См.: Там же. С. 290, 190, 289.

[12] *...«Тебе поклоняюсь ∾ чтоб пусто стало в сердцах»...* – Неточные цитаты из стихотворения «Канун» («На площади пел горбун...») (Там же. С. 179, 180).

[13] ...*«я стоял у окошка* ∾ *умирающий рот».* – Цитаты из стихотворения «Ночью» (Там же. С. 214).

[14] *«Лежит и стонет* ∾ *кровью человечьей напоить».* – Цитаты из стихотворения «Канун» (Там же. С. 179, 180).

[15] *«Лежала она* ∾ *ободранная тварь».* – Неточная цитата из стихотворения «Хворая тварь» («Твари темной, твари гордой...») (Там же. С. 231).

[16] *«Издыхая и ноя* ∾ *ответил: В раю!»* – Цитаты из стихотворения «В августе 1914 года» (Там же. С. 181).

[17] *«Уходили маленькие дети –* ∾ *...пил кофе с мамашей...* ∾ *...Петеньки больше не будет»* – Цитаты из стихотворения «На войну» (Там же. С. 181).

[18] *«В дни Марны* ∾ *...пейте у одного стола!..* ∾ *чокнитесь!»* – Цитаты из стихотворения «После смерти Шарля Пеги» (Там же. С. 184–185).

[19] *«Иудеи, снова приходила* ∾ *нашу древнюю плоть».* – Неточная и сокращенная цитата из стихотворения «Где-то в Польше» («Приходили, уходили сердитые...») (Там же. С. 186–187).

[20] *...в «Повести о странствиях блудной души»...* – Эта поэма опубликована в «Стихах о канунах» с посвящением М.А. Волошину (Там же. С. 246–259).

[21] *«...Сказал Отец* ∾ *Тихо пикнув, упал он»...* – Цитата из «Рассказа одержимого об его греховной жизни, о масляной в городе Риме и о дивном муже, его исцелившем» (Там же. С. 261–262).

[22] *...«всякий, кто жизнь отработал – в раю».* – Цитата из того же стихотворения (Там же. С. 263).

[23] *«Иакова я возлюбил, Исава возненавидел».* – Дословных соответствий этой фразе в Библии нет. Ср.: «И возненавидел Исав Иакова за благословение, которым благословил его отец его» (Быт. XXVII, 41).

[24] *«...Прости меня, злобного* ∾ *«и это надо?»...* – Неточные цитаты из стихотворения «Прости меня – злобного» (*Эренбург И.* Стихотворения и поэмы. С. 269).

[25] *Прости меня, блудливого* ∾ *свою грудь до крови...* – Сокращенная цитата из стихотворения «Прости меня – блудливого» (Там же. С. 264).

[26] *Прости меня, богохульника* ∾ *«ничего нет и скучно»...* – Неточная цитата из стихотворения «Прости меня – богохульника» (Там же. С. 266).

[27] *Прости меня, поэта* ∾ *прости меня, Господи!..* – Неточная и сокращенная цитата из стихотворения «Прости меня – поэта» (Там же. С. 267).

[28] *За все, что я совершил* ∾ *прости меня, Господи!»* – Цитата из стихотворения «Прости!» (Там же. С. 270).

А.В. Лавров

СУДЬБА ВЕРХАРНА

Впервые – Речь. 1917. № 1. 1 янв. С. 4.

Текст использован в одноименной вводной статье к книге Волошина «Верхарн. Судьба. Творчество. Переводы» (1919). См.: Т. 4 наст. изд. С. 7–26.

[1] *...накануне моего отъезда в музее Гиме...* – Волошин выехал из Парижа в Россию 8 апр. н. ст. (Труды и дни. С. 393). См. также примеч. 6 к статье «“Александрийские песни” Кузмина» (С. 622 наст. тома).

[2] *Поэма ∾ часть книги «Видение на моих путях».* – Речь идет о книге Верхарна «Видения на моих путях» («Les Apparus dans mes chemins», 1891); «Святой Георгий» («Saint-Georges») – центральная поэма этого сборника; позднее была переведена Волошиным и включена в кн. «Верхарн. Судьба. Творчество. Переводы». См.: Т. 4 наст. изд. С. 40–42.

[3] *...в «Вечерах», «Разгромах» и «Черных Факелах»...* – Имеются в виду книги Верхарна «Les Soirs» (1888), «Les Débâcles» (1888), «Les Flambeaux noirs» (1890).

[4] *Его «призрачные деревни» ∾ «буйные силы...»* – Речь идет о книгах Верхарна «Les Campagnes hallucinées» (1893), «Les Villages illusoires» (1895), «Les Villes tentaculaires» (1895) и «Les Forces tumultueuses» (1902).

[5] *«Дерево».* – Перевод этого стихотворения датирован 23 нояб. 1916; впервые опубликован: Русская Мысль. 1917. № 2. Отд. I. С. 123–125; перепечатан в кн.: Эмиль Верхарн. Судьба. Творчество. Переводы. См. Т. 4 наст. изд. С. 68–70.

[6] *«Окровавленная Бельгия» ∾ б ы л к о г д а - т о ».* – См. примеч. 1 к статье «Адские войны» (С. 817 наст. тома); цитируется «Посвящение» («Dédicace»).

[7] *«Чтобы оценить Верхарна ∾ со времен Виктора Гюго».* – Серия цитат из «Литературных прогулок» Реми де Гурмона (*Gourmont Remy de.* Promenades littéraires. Paris: Société du «Mercure de France», 1904. P. 216–227).

[8] *«В произведениях Верхарна ∾ герцогом Альбой».* – Цитируется статья: *Leblond Marius-Ary.* Emile Verhaeren. La survivance flamande de l'Espagne // Mercure de France. 1904. Février. T. XLIX. № 170. P. 304–306. *Эскуриал* – дворец-монастырь близ Мадрида; усыпальница испанских королей.

[9] *«Инстинкт национальности ∾ заставила меня ненавидеть».* – Цитируется книга Верхарна «Окровавленная Бельгия», гл. «Преступления» («Les Crimes». P. 23).

[10] *«Вся Фландрия», «Волнующиеся нивы»* – книги Верхарна «Toute la Flandre» (1907) и «Les Blés mouvants» (1912).

[11] *...в его последнем сборнике «Красные крылья войны».* – Имеется в виду книга «Les Ailes rouges de la guerre» (1916).

[12] *...«Верный до конца».* – Так был озаглавлен один из откликов Брюсова на смерть Верхарна (Русские Ведомости. 1916. № 266. 17 нояб. С. 2).

[13] *...религиозного долга...* – Начало фразы при газетном наборе утрачено: вместо него воспроизведены первые слова следующего абзаца («Жестокая и нелепая смерть Верхарна»).

[14] *Жестокая и нелепая смерть Верхарна...* – Поэт погиб в Руане 26 нояб. 1916 в результате несчастного случая.

[15] *...золотые катафалки ∾ к далям мечты...* – См. примеч. 1 к статье «Верхарн. <II>» (С. 812 наст. тома).

П.Р. Заборов

ЭМИЛЬ ВЕРХАРН

Впервые – Биржевые Ведомости. Утр. вып. 1917. № 16022. 6 янв. С. 7.

В тексте – краткое изложение тем, затронутых в статье «Судьба Верхарна» (см. с. 603–611 наст. тома); обе представляют собой отклик на трагическую гибель поэта 26 нояб. 1916. Заметка предшествует публикации перевода стихотворения Верхарна «Город» («La Ville») под заглавием «Город-спрут» (см.: Т. 4 наст. изд. С. 45–48). Два других упоминаемых в тексте стихотворения, переведенных Волошиным, см.: Там же. С. 49–52, 60–62, 931 (коммент. П.Р. Заборова).

А. Л.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

Абд аль-Хафиз *767*
Абрамович Н.Я. *628*
Аввакум Петров (1620 или 1621–1682), протопоп, глава старообрядчества и идеолог раскола в православной церкви, писатель 584, *828*
Август (63 до н. э. – 14 н. э.), римский император (27 до н. э. –14 н. э.) 121
Авсоний (Авзоний) Децим Магн (нач. IV в. – ок. 393), римский поэт 121, *648, 649, 655, 656*
Агатон, псевдоним Альфреда де Тарда (1880–1925) и Анри Массиса (1886–1967), французских публицистов 488, 489, *809*
Агеева Л.И. *698*
Адан (Adam, урожд. Ламбер) Жюльетт (1836–1936), французская писательница и публицистка 460, 461, *792, 793*
Адан (Адам) Поль (1862–1920), французский прозаик 233, 482, 493
Адер Клеман (1841–1925), французский инженер и изобретатель 533, *818*
Адриан Публий Элий (76–138), римский император (117–138) 25
Адрианов С.А. *713, 800, 801*
Азадовский К.М. *615, 652, 679*
Айвазовская (урожд. Бурназова, в первом браке Саркизова) Анна Никитична (1856–1944), вторая жена И.К. Айвазовского 178
Айвазовский Иван Константинович (1817–1900), художник-маринист 177–181, 574, 593, *675, 676*
Айдаров (Вишневский) Сергей Васильевич (1867–1938), актер и режиссер Малого театра 370, 477, *802*
Айхенвальд Ю. И. *680, 832*
Аккерман (урожд. Шоке) Луиза Викториана (1813–1890), французская писательница 482
Аксаков И.С. *640*
Аксаков Сергей Тимофеевич (1791–1859), прозаик 193, 194, 401
Александр I (1777–1825), российский император (1801–1825) 484

* Аннотируются только имена, упоминаемые в основном корпусе публикуемых текстов Волошина.

Александр III (1845—1894), российский император (1881—1894) 587, *685, 829*
Александр Арсен (1859—1937), французский художественный критик 444, *777*
Александр Македонский (Александр Великий; 356—323 до н. э.), царь Македонии (336—323 до н. э.), полководец 111, 119, *655*
Александров Н.Г. *682, 802*
Алексеева Людмила Николаевна (1890—1964), танцовщица в труппе Рабенек, основательница школы гармонической гимнастики 468, *795*
Алексис П. *770*
Ален Ж. *811*
Ален-Фурнье (наст. имя Анри Альбан Фурнье; 1886—1914), французский прозаик и поэт 499, *811*
Аллар, фабрикант 463
Альба Альварес де Толедо Фернандо, герцог (1507—1582), испанский полководец, губернатор Нидерландов в 1567—1573 609, *835*
Альгейм Пьер д' (Петр Иванович), барон (1862—1922), французский журналист и романист, музыкальный деятель 230, *689*
Алябьева Александра Васильевна (1812—1891) 72
Аман-Жан Э.-Ф. *777*
Амфитеатров Александр Валентинович (1862—1938), прозаик, публицист, фельетонист, литературный и театральный критик, драматург 257, *696*
Англада и Камараза Эрменхильдо (1872—1959), каталонский живописец 213, 234
Андерсен Ханс Кристиан (1805—1875), датский прозаик 168, 170, 355, *673, 740*
Андре А. *782*
Андреев А.С. *715*
Андреев Леонид Николаевич (1871—1919), прозаик, драматург 43, 45—53, 93—96, 98, 100—102, 116, 166—173, 175, 219, 248, 296, *622, 629—632, 644—646, 671—674, 802*
Андреева Александра Алексеевна (1853—1926), критик, историк литературы, переводчица 71, *640, 641*
Анисфельд Борис (Бер) Израилевич (1879—1973), живописец, график, театральный художник 211, 212, 249
Аничков Е.В. *666, 686, 796*
Анненский Иннокентий Федорович (1855—1909), поэт, драматург, критик, переводчик, филолог-классик 267—273, 275, 276, 500, *629, 642, 643, 703, 705—710, 716, 717, 722, 724, 732, 796, 811, 813*
Анненский Николай Федорович (1843—1912), экономист, публицист, общественный деятель 268
Анненский-Кривич В.И. *706, 708*

Анри-Робер *814*
Антиной (?–130), греческий юноша, любимец римского императора Адриана 25, 28, *623*
Антоний Великий, св. (ок. 250–356), основатель христианского монашества, отшельник в египетской пустыне 23, *622*
Антонины 121, *648, 649, 655*
Антуан Андре (1858–1943), французский режиссер и театральный деятель 307, 450, 513, 691, *725, 787, 814*
Анфантен (Анфантэн) Бартелеми-Проспер (1796–1864), французский социалист, «верховный отец» в общине сен-симонистов в 1830-е гг. 484
Аполлинер Гийом (наст. имя Вильгельм Аполлинарий Костровицкий; 1880–1918), французский поэт, прозаик, драматург 521, *816, 831*
Аполлодор *723*
Апулей (ок. 125 – ок. 180), римский писатель 27
Арагон Л. *815*
Арапов Анатолий Афанасьевич (1876–1949), театральный художник, живописец, график 364, *758*
Арбатов Н.Н. *728*
Аренский А.С. *791*
Арно А. *773*
Архангельский Александр Андреевич (1846–1924), хоровой дирижер и композитор 408
Архипов Абрам Ефимович (1862–1930), живописец 350
Арцыбашев Михаил Петрович (1878–1927), прозаик, драматург 220, 222, 292, *645, 686, 714, 744*
Арчер К. *763*
Асланов Николай Петрович (1877–1944), актер 363, *746*
Ассаргадон (Асархаддон), ассирийский царь (680–669 до н. э.) 119, *655*
Ауслендер Сергей Абрамович (1886–1937), прозаик 374, *710, 739, 753*
Афанасьев В.Л. *696*
Ахенбах Андреас (1815–1910), немецкий живописец 485

Бабич А. *821*
Баде Режина (1876–1949), французская актриса театра и кино, танцовщица 450, *786*
Базарова (Успенская) Валентина Владимировна, художница и актриса 354
Байрон Джордж Ноэл Гордон, лорд (1788–1824), английский поэт, драматург 222, 375, *686, 754*
Бакст Л.П. *815*

Бакст (наст. фам. Розенберг) Лев Самойлович (1866–1924), живописец, график, театральный художник 254, 255, 422, 520, 521, *693, 695, 772, 774, 786, 815, 816*
Бальзак Оноре де (1799–1850), французский прозаик 96, 137, 168, 233, 267, 283, 329, 416, *674, 707*
Бальмонт Е.А. 641, 805
Бальмонт Константин Дмитриевич (1867–1942), поэт, эссеист, переводчик 28, 63–65, 112–114, 122, 131, 138, 263, 268, 319, 373, 374, 376, 377, 381, 469–472, *624, 640, 652, 656, 679, 682, 703, 708, 717, 729, 753, 764, 765, 796–799, 805, 814*
Баратынский Евгений Абрамович (1800–1844), поэт 336
Барбе (Барбэ) д'Оревильи Жюль Амеде (1808–1889), французский прозаик и публицист 261, 263, 380, 548, *704*
Бард *795*
Барков И.С. *745*
Баррес (Баррэс, Barrés) Морис (1862–1923), французский прозаик, публицист 286, 371, 488, 490, 493, *751, 772*
Батайль А. *748*
Батюшков Ф.Д. *629, 796, 800, 801*
Бачелис Т.И. *801*
Башилов М.С. *793*
Бащенко Р.Д. *675*
Бегичев Владимир Петрович (1828–1891), драматург, переводчик 358, *743*
Безродный М.В. *735*
Бёклин Арнольд (1827–1901), швейцарский живописец 50, *633, 684*
Белишева Н. *795*
Белл А.Г. *778*
Белло (Belleau) Реми (1528–1577), французский поэт 285
Белов С.В. *725*
Белый Андрей (наст. имя Борис Николаевич Бугаев; 1880–1934), прозаик, поэт, критик, теоретик символизма, литературовед 63–65, 336–340, 381, *634, 635, 637, 719, 732, 734, 735, 757, 796*
Белькинд Е.Л. *627, 639*
Бельмондо П. *774*
Беляев Юрий Дмитриевич (1876–1917), драматург, театральный критик, прозаик, журналист 363, *746*
Бенуа Александр Николаевич (1870–1960), живописец, историк искусства, художественный критик 232, 250–253, 384, *684, 693–695, 711, 716, 759–762*
Бенуа Шарль (1888–1914), французский писатель 499, *811*
Бергсон Анри (1859–1941), французский философ 488, 490, *717*

Бердслей Обри (1872–1898), английский рисовальщик, карикатурист 253
Бердяев Николай Александрович (1874–1948), философ, публицист, критик 336, 337, 348, 349, *625, 734, 737, 738*
Березкин А.М. *663, 807*
Бержера Эмиль (1845–1923), французский прозаик и критик 102, *647, 651*
Берлиоз Г. *787*
Бернар Клод (1813–1878), французский ученый-физиолог 480
Бернар Поль Тристан (1866–1947), французский драматург, прозаик 441, *781*
Бернар Сара (1844–1923), французская актриса 514, 516, *748, 814*
Бернар Эмиль (1868–1941), французский живописец 286, 454
Бернарден де Сен-Пьер Жак Анри (1737–1814), французский прозаик, философ 221, 290, *714*
Бёрне Людвиг (1786–1837), немецкий публицист 167, *673*
Бернсон (Бэрнсон) Бернард (1865–1959), американский историк искусства 371, *750*
Берри Жорж-Мари-Жан-Батист (1852–1915), французский политический деятель 242, *691*
Берс А.Е. *793*
Берто Жюль (1877–1959), французский прозаик, критик 531
Берто Морис (1852–1911), французский политический деятель, военный министр 454, *788*
Бертран Л. *683*
Бертье Филипп (1866–1934), вице-директор Министерства иностранных дел Франции 434–435, *779*
Бескин Э.М. *742, 743, 746, 747, 800, 801*
Бетховен Людвиг ван (1770–1827), немецкий композитор 220, 329, 406, 429, 444, 445, 490, 507, *685, 686, 783, 809, 812, 813*
Бехтеев В.Г. *760*
Бешоф 538, *818, 819*
Билибин Иван Яковлевич (1876–1942), график, театральный художник 205, 251, *682, 688, 693*
Биншток (Bienstock) Владимир Львович (1868–1933), французский драматург, переводчик русской литературы на французский язык 448, *785*
Бичер-Стоу Гарриет (1811–1896), американская писательница-прозаик 200
Блаватская Е.П. *618, 776*
Бланш Жак-Эмиль (1861–1942), французский живописец и критик 286
Бласко Ибаньес Висенте (1867–1928), испанский прозаик 479

Блок Александр Александрович (1880–1921) 63–66, 106, 111, 248, 375, 378, *617, 618, 620, 621, 625, 628, 629, 636–639, 656, 672, 709, 715, 717, 754, 796, 798*
Блуа Леон (наст. имя Мари Жозеф Каэн Маршнуар; 1846–1917), французский прозаик, критик 490, *640*
Блуменау Л.В. *623, 624*
Боборыкин Петр Дмитриевич (1836–1921), прозаик 479–481, 483, *804*
Бобринский Алексей Александрович, граф (?–1909), чиновник особых поручений при театральной конторе московских императорских театров, руководитель школы танцев 361, 403
Бобрищев-Пушкин Николай Сергеевич (1800–1871) или Павел Сергеевич (1802–1865) – братья, декабристы 568, *825*
Богаевский Константин Федорович (1872–1943), живописец 177, 179, 180, 183–186, 255, 310, 341, 350–352, 385, 387, 390, 391, 397, 398, 593, *675–677, 695, 760, 761, 830*
Богданович И.Ф. *806*
Боголюбов Алексей Петрович (1824–1896), живописец 587, *829*
Богомолов Н.А. *620, 621, 685, 687, 702, 710*
Богословская Е. *795*
Боден Ж. *698*
Бодлер (Бодлэр) Шарль (1821–1867), французский поэт, эссеист 53, 54, 71, 72, 75, 114, 243, 259, 285, 324, 340, 398, 429, 444, 448, 449, 473, 505–508, 531, *626, 640, 691, 712, 731, 783, 802, 812, 813, 818*
Бодри Поль Жак-Эме (1828–1886), французский живописец 454
Больдини Джованни (1842–1931), итальянский живописец, рисовальщик, офортист 239, *690*
Бомарше Пьер Огюстен Карон де (1732–1799), французский драматург 72
Бонапарты 140
Боннар Пьер (1867–1947), французский живописец 443
Борели *795*
Борзаковский Д. 723
Борис Годунов (ок. 1552–1605), русский царь (1598–1605) 206, 555, 580, *827*
Борисов, актер *743*
Борисов Александр Алексеевич (1866–1934), живописец 180
Борисов-Мусатов В.Э. *669*
Боровиковский Владимир Лукич (1757–1825), живописец 574
Бородаевский В.В. *710*
Бородин А.П. *819*
Боттичелли Сандро (Алессандро ди Мариано Филипепи; 1445–1510), итальянский живописец 372, 457

Браиловская Римма Никитична (урожд. Шмидт; 1877–1959), живописец, художник прикладного искусства, владелица мастерской художественной вышивки в Москве 342, 353
Браиловский Леонид Михайлович (1867–1937), живописец, график, архитектор, сценограф 342, 353, 367–369, 477, 478, *749*
Браун Ф.А. *796*
Брацц 433
Бреваль Люсьенна (наст. имя Берт Агнес Лизетт Шиллинг; 1869–1935), французская оперная певица 235, *689*
Бревгинг *см.* Брэнгвин
Бреден Родольф (1825–1885), французский график и литограф 458–460, *791, 792*
Брезе Луи де, герцог (?–1531), сенешаль Нормандии, великий егермейстер Франции 445, 506, *783, 813*
Бриан Аристид (1862–1932), французский политический деятель, министр-президент (1909–1911) 464, *794*
Бригаднова О.А. 690–692, *795, 820*
Бриё (наст. фам. Нуё) Эжен (1858–1932), французский драматург 415
Бронзино (ди Козимо ди Мариано) Анджело (1503–1572), итальянский живописец 372
Бруни Федор Антонович (1799–1875), живописец 577
Бруссан, административный директор «Гранд Опера» в 1908–1913 228
Брэнгвин (в тексте: Бревгинг) Френк (1867–1956), английский живописец, график, литограф, рисовальщик, дизайнер 42
Брюллов Карл Павлович (1799–1852), живописец 574, 576
Брюллова Л.П. *700, 702*
Брюнетьер Фердинанд (1849–1906), французский критик, историк и теоретик литературы 250, 490, *693*
Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924), поэт, прозаик, драматург, критик, переводчик, историк литературы 47, 63–65, 110–116, 118, 120–126, 129–133, 135–137, 149, 153–155, 157–162, 263, 268, 286, 339, 340, 347, 348, 359, 360, 373, 374, 377, 380, 381, 610, *615, 617, 620, 621, 624, 627, 628, 631, 632, 634, 637, 638, 642, 643, 648–660, 663–668, 679, 707, 708, 728, 729, 731, 734–737, 744, 745, 755–757, 764, 765, 796, 798, 800–802, 832, 836*
Булгаков Сергей Николаевич (1871–1944), философ, богослов, экономист, критик, публицист 336, 337, 349, *731, 734, 737, 738*
Бунин Иван Алексеевич (1870–1953), прозаик, поэт, переводчик 39, 41, 43, *627–629*
Бурбоны 140, 380, *757*
Бурдель Эмиль Антуан (1861–1929), французский скульптор 505

Бурджалов Г.С. *682, 802*
Бурдин Дмитрий, товарищ В.И. Сурикова 572, 573
Бурже Поль Шарль Жозеф (1852–1935), французский прозаик 431, *778*
Бурлюк Владимир Давидович (1888–1917), художник 346, *736*
Бурлюк Давид Давидович (1882–1967), поэт, художник, литературный и художественный критик, издатель 346, *736, 762*
Бурнакин А.А. *708*
Буслаев Ф.И. *640*
Буте де Монвель Бернар (1884–1949), французский живописец 238, *690*
Бутова Надежда Сергеевна (1878–1921), актриса 339
Буше Ф. *787*
Бэр Г. *771*
Бэрнсон *см.* Бернсон

Вагнер Рихард (1813–1883), немецкий композитор, дирижер, писатель, философ, публицист 285, 429, *694, 809*
Валла (Valla) Лоренцо (1406–1457), итальянский филолог 286
Валлес (Валлэс) Жюль (1832–1885), французский прозаик, общественный деятель 481
Валлотон Ф. *664*
Валуа, династия 140
Ван Бевер (van Bever) Адриен (1837–1895), бельгийский литературный критик 285, 286
Ван Гог Винсент (1853–1890), голландский живописец 225, 310, 345, 346, 392–394, *687, 762*
Ван Гог Т. *762*
Вандервельде Э. *666*
Ван Донген (Ван-Донжен) Кес (Корнелиус Теодорус Мария; 1877–1968), французский живописец 443
Ван Лерберг Ш. *798*
Варапаев Д. *802*
Варсонофий *см.* Закоурцев В.С.
Варсонофий, игумен *793*
Варьо Жан (1881–1962), французский прозаик и журналист 500, *811*
Васильев Вс.Н. *698*
Васильева Ю.В. *742*
Васнецов Виктор Михайлович (1848–1926), живописец 165, *670*
Ватто Антуан (1684–1721), французский живописец и рисовальщик 247
Вахтерова М.В. *683*
Вебер Жан (1864–1928), французский живописец и карикатурист 238, *690*

Вебстер *см.* Уэбстер
Вейнберг П.И. *673*
Веласкес (Веласкец) Диего Родригес де Сильва (1599–1660), испанский живописец 234, 235
Вельо (Вейо) Луи (1813–1883), французский писатель 359
Вергилий Марон, Публий (70–19 до н. э.), римский поэт 121, 372, *751*
Вересаев В.В. *672*
Веригина В.П. *672*
Верлен (Верлэн) Поль (1844–1896), французский поэт, прозаик 40, 46, 102, 106–109, 141, 142, 247, 359, 360, 482, 549, *630, 631, 640, 647, 648, 652, 745, 755*
Вермель В.С. *726*
Верн Жюль (1828–1905), французский прозаик, драматург 311, 315, *726, 727*
Верн М. 726
Верроккьо (Вероккио) (наст. имя ди Микеле Чони) Андреа дель (1435 или 1436–1488), итальянский скульптор, живописец, ювелир 218
Верт *785*
Верхарн Эмиль (1855–1916), бельгийский поэт, драматург 150–156, 158–162, 501–504, 530, 603–613, *646, 656, 663–668, 812, 817, 835, 836*
Верховский Ю.Н. *647*
Видаль П. *688*
Визенталь, сестры Грета (1885–1970) – балерина, хореограф, педагог, Эльза, Берта, Марта, австрийские танцовщицы 365
Вийон (Виллон) Франсуа (1431 или 1432 – после 1463), французский поэт 107, 359, 594, 596
Виктория (1819–1901), королева Великобритании (1837–1901) 140
Викэр (Vicaire) Жорж, французский архивист 282
Виллеметц А. *819*
Виллен Р. *809*
Виллет Адольф Леон (1857–1926), французский художник 395
Виллон *см.* Вийон
Вильгельм II Гогенцоллерн (1859–1941), германский император и прусский король (1888–1918) 487, 491, 534, *784*
Вильгельмина, королева Нидерландов *779*
Вилье Иоанн (?–1437), маршал Франции 140, *661*
Вилье де Лиль-Адан Филипп Огюст (?–1534), гроссмейстер ордена иоаннитов 140, *662*
Вилье де Лиль-Адан (Villiers de l'Isle-Adam) Филипп Огюст Матиас, граф (1838–1889), французский прозаик, драматург 50, 138–149, 169, 175, 261, 262, 283, 323, 329, 359, 432, 433, 548, *640, 659–663, 674, 675, 704, 717, 719, 721, 723, 728, 731, 745, 778*

Вилькина Л.Н. *621, 769*
Виндерович Валентина Леонидовна, танцовщица и танцмейстер 364, 403
Виноградов Сергей Арсеньевич (1869–1938), живописец, график 350
Виньи Альфред Виктор де, граф (1797–1863), французский поэт, прозаик, драматург 347
Виолле-ле-Дюк Эжен Эмманюэль (1814–1879), французский архитектор 125, *657*
Витман *см.* Уитмен
Витте Сергей Юльевич, граф (1849–1915), государственный деятель, с 1903 председатель Комитета министров, в 1905–1906 – Совета министров 487, *809*
Вишневский А.Л. *680*
Вогюэ (Вогюе) Эжен Мелькиор де (1848–1910), французский историк литературы, прозаик, драматург 447, 448, *785*
Воинов В.С. 829
Волконский Сергей Михайлович, князь (1860–1937), театральный деятель, художественный критик, прозаик 316–318, 467, *727, 728, 787*
Волошин Максимилиан Александрович 358, 593
Волошин (Цуккерман) Михаил *629*
Волошина М.В *см.* Сабашникова М.В.
Волынский А.Л. *717*
Волькенштейн В.М. *755, 765*
Вольтер (наст. имя Мари Франсуа Аруэ; 1694–1778), французский прозаик, драматург, поэт, философ-просветитель 72, 87, 90, 291, *640, 644*
Воробьева-Стебельская М.Б *см.* Маревна
Воровский В.В. *645*
Вороиов Сергей Николаевич (1882–1938), режиссер и актер 339
Воскресенская Вера Филипповна, танцовщица в труппе Рабенек 362, 468
Врубель Михаил Александрович (1856–1910), живописец 165, 252, 424, 473, *735, 823*
Выгодский Д.И. *832*
Вьеле-Гриффен (Вьеле-Гриффин) Франсис (1864–1937), французский поэт 286
Вьель П. *768*
Вюйяр (Вюийяр) Эдуар (1868–1940), французский живописец 215
Вяземский П.А. *749*

Габен-старший *819–820*
Гаврилко В.А., художник 353

Гаккебуш М.М. *808, 809*
Галанина Ю.Е. *661, 743*
Галь (Gall de l'Opéra) Ивонн (1885–1972), французская оперная певица, солистка парижской «Гранд-опера» 454
Гальперин-Каминский Илья Данилович (1858–1936), переводчик русской литературы на французский язык 448, *785*
Гамбетта Леон Мишель (1838–1882), французский политический деятель, адвокат 481
Гамрат *795*
Гамсун К. *733, 747*
Ганье Л. *815*
Гапоненков А.А. *735*
Гартевельд Г. *704*
Гаттамелата (Эразмо да Нарни; 1370–1443), итальянский кондотьер 478
Гауптман Г. *796, 805*
Гауш Александр Федорович (1873–1947), живописец, педагог 217, *683*
Гаше Поль, доктор (1828–1909) 225
Гвариент И.Х. *828*
Гвидо д'Ареццо *695*
Гельмгольц Герман Людвиг Фердинанд (1821–1894), немецкий физик, физиолог, психолог 349
Гельперин Ю.М. *763*
Гейне Генрих (1797–1856), немецкий поэт, прозаик, публицист 144, 157, 279, *660, 666, 668*
Генрих IV Бурбон (1553–1610), король Наварры (с 1562), король Франции (с 1589, фактически с 1594) 421, *773*
Генрих III Валуа *773*
Геон Анри ван (1875–1944), французский драматург, теоретик литературы 548
Гераклит (конец VI – нач. V вв. до н. э.), древнегреческий философ 225, 301, *716, 722*
Герен Шарль Франсуа Проспер (1875–1939), французский живописец и литограф 443, *782*
Германова (Красовская) Мария Николаевна (1884–1940), актриса 339, 370, *680*
Геродот *732*
Герольд (Hérold) Андре Фердинанд (1865–1940), французский поэт 285
Герцык (Лубны-Герцык, в замужестве Жуковская) Аделаида Казимировна (1874–1925), поэтесса, критик 190, 192, 194, 196, 198, 203, 319, 322, 401, *677–680, 703, 729*
Герцык Е.К. *643, 678, 679*

Гесиод (Гезиод) (VIII–VII вв. до н. э.), древнегреческий поэт 33
Гёте Иоганн Вольфганг (1749–1832), немецкий поэт, драматург, прозаик, мыслитель 146, 157, 470, 531, 608, *641, 651, 666, 668, 717, 719, 723, 808, 818*
Гзовская Ольга Владимировна (1889–1962), актриса 403, 476, 799
Гиль Рене (1862–1925), французский поэт, критик, теоретик искусства 41, 439, 440, *816*
Гиме Э. *814*
Гиппиус Зинаида Николаевна (1869–1945), поэтесса, прозаик, литературный критик, публицист 319, 322, 379, *638, 731, 756*
Гитри Жермен Люсьен (1860–1925), французский актер и драматург 514, *814*
Гитри Сашá (1885–1957), французский актер, режиссер, драматург, сценарист 513–515, 517, 539, *814, 819*
Глаголева Анна Семеновна (1873–1944), художница 353
Глаголь С. *823*
Гладстон Уильям Юарт (1809–1898), английский государственный деятель, публицист, богослов, историк античности 481
Глез (Глэз) Альбер Леон (1881–1953), французский живописец, теоретик искусства 347, 383, 424, *760, 774*
Глинка Михаил Иванович (1804–1857), композитор 484
Глюк Кристоф Виллибальд (1714–1787), немецкий композитор 407, 451, 455, 457, *786, 787, 791*
Гнедич Т.Г. *686*
Гобино Жозеф Артюр де, граф (1816–1882), французский писатель и дипломат 200
Гоген (Гогэн) Поль Эжен Анри (1848–1903), французский живописец 215, 225, 393, *684, 687, 761*
Гоголь Николай Васильевич (1809–1852) 18, 338, 372, *686, 694, 801*
Гойя (Гойа) Франсиско Хосе де (1746–1828), испанский живописец и гравёр 234, 235
Голашевский (в тексте: Голотевский), войсковой старшина 564
Голованов, художник 353
Головин Александр Яковлевич (1863–1930), живописец, театральный художник 232, *688, 693, 701, 702, 760*
Голотевский *см.* Голашевский
Голощапов Николай Николаевич (1889–1968), художник 310, 342
Голубкина Анна Семеновна (1864–1927), скульптор 342, 343, 350, 351, 387, *739*
Гольбейн Младший Ганс (1497 или 1498–1543), немецкий живописец и график 49, *632*
Гольбейн Старший Ганс (ок. 1465–1524), немецкий живописец и график 49, *632*

Гольдингер Екатерина Васильевна (1881–1973), живописец, искусствовед, музейный работник 353
Гольдовский О.Б. 71
Гольдштейн С.Н. *823, 828*
Гольтье (Gaultier) Леонард (ок. 1561–1641), немецкий гравёр 285
Гольц Кольмар фон дер (1843–1916), генерал прусской и турецкой армий 534
Гольштейн А.В. *660, 661, 708, 805, 816*
Гомер, легендарный древнегреческий поэт 201, 257, 269, 336, 517, *806*
Гомолль Теофиль (1848–1925), директор французских национальных музеев (1904–1911), главный администратор Национальной библиотеки (1913–1923) 452, *787*
Гонкур Эдмон де 484, *640, 691, 807*
Гонкуры Эдмон (1822–1896) и Жюль (1830–1870) де, братья, французские прозаики 72, 127, 141, 242, 243, 285, 307, 416, 481, 491, *651, 691, 725, 810*
Гончаров Иван Александрович (1812–1891), прозаик 291, *686*
Гончарова (в замужестве Пушкина) Наталья Николаевна (1812–1863), жена А.С. Пушкина 72
Гончарова Наталья Сергеевна (1881–1962), живописец, театральный художник 346, 383, 388, 395, *736, 761, 816*
Гораций Флакк, Квинт (65–8 до н. э.), римский поэт 121, *640*
Горбов Д.А. *697*
Горбунова Л.В. *661*
Горелов Иван Иванович, художник 354, *740*
Горностаев Иван Иванович (1821–1874), архитектор 577
Горнунг Л.В. *706, 708*
Горнфельд А.Г. *713*
Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967), поэт, прозаик, критик 12–15, 17, 18, 358, 374, 400, 617–619, 634, 635, *744, 753, 764, 765*
Горчаков А.М., кн. *640*
Горький М.(наст. имя Алексей Максимович Пешков; 1868–1936) 230, 291, 296, 356, 357, *629, 630, 646, 667, 739, 742, 796*
Горькова Т.А. *729*
Готье Жюдит (1850–1917), французская писательница и переводчица 285
Готье Теофиль (1811–1872), французский поэт, прозаик, критик 40, 53, 102, 104, 105, 113, 283, 285, 399, 400, 457, *620, 647, 651, 653, 654, 712, 784*
Гофман В.В. *638, 701*
Гофман М.Л. *624, 660*

Гофман Э.Т.А. *706*
Грабарь Игорь Эммануилович (1871–1960), живописец, искусствовед 560, 590, *669, 670, 693, 823*
Грачева А.М. *673, 686, 714*
Гребнев Николай Васильевич (1831–?), преподаватель рисования 574, *826*
Греем (Грээм) Кеннет (1859–1932), английский писатель 189, *679*
Грёз Жан-Батист (1725–1805), французский живописец 463
Гретри Андре Эрнест Модест (1741–1813), французский композитор 406, 407
Гречишкин С.С. *634, 636, 687, 715, 735*
Грибоедов Александр Сергеевич (1794?–1829), драматург, поэт; дипломат 368, 369, *749*
Григ Эдвард (1843–1907), норвежский композитор, пианист, дирижер 406, *766, 795*
Григорьян К.Н. *647*
Гриневская Изабелла Аркадьевна (1864–1942), драматург, прозаик, поэтесса, переводчица, критик 375, *754*
Гриф *см.* Соколов С.А.
Грифцов Борис Александрович (1885–1950), критик, искусствовед, литературовед, переводчик 362, *707*
Гру Анри де (1867–1930), французский и бельгийский живописец 428, 429, *776–777, 782*
Грээм *см.* Греем К.
Грюневальд (Матис Нитхардт; ок. 1470–1528), немецкий живописец 49, *632*
Гудаш *713*
Гуже (Gouget) Клод Пьер (1697–1767), французский писатель 285
Гужон Жан (ок. 1510 – между 1564 и 1568), французский скульптор 445, 506, *783, 813*
Гузиков Семен Матвеевич (1878–?), живописец 355
Гумилев Николай Степанович (1886–1921), поэт, драматург, прозаик, критик 377, 380, 381, *701, 702, 711, 729, 756, 757, 765*
Гумпердинк Энгельберт (1854–1921), немецкий композитор 450, *786*
Гунст Е.А. *744*
Гуревич Л.Я. 645, *800, 801*
Гурмон (Gourmont) Реми де (1858–1915), французский прозаик, эссеист, критик 40, 82, 83, 85–87, 107, 141, 143, 150, 151, 283, 285, 325, 490, 509, 510, 517, 596, 608, 609, *640, 643, 644, 650, 662, 663, 666, 731, 814, 832, 835*
Гюго Виктор Мари (1802–1885), французский поэт, драматург, прозаик, публицист 40, 46, 124, 137, 159, 309, 347, 415, 460, 482, 506, 608, *630, 635, 653, 656–658, 725, 789, 835*

Гюго Франсуа Виктор (1828–1873), французский литератор и переводчик 280
Гюисманс Жорис Карл (1848–1907), французский прозаик, художественный критик 236, 400, 490, *640, 690, 770*
Гюйо Жан Мари (1854–1888), французский философ 203
Гюйо Ив (1843–1928), французский государственный деятель 481
Гюнтер И. фон *701, 702*

Давид Жак Луи (1748–1825), французский живописец 136, *659*
Давыдов Василий Львович (1792–1855), декабрист 568, *825*
Давыдов З.Д. *614, 628, 698, 796, 831*
Дакр (Ла Перто) Фернан (1872–1915), французский писатель 499
Даль Владимир Иванович (1801–1872), прозаик, лексикограф, этнограф 399, *675*
Далькроз *см.* Жак-Далькроз
Д'Амелия А. *673*
Данилин Я. *714*
Данилова И.Ф. 634, *687*
Данилова М.Г. *828*
Д'Аннунцио Габриэле (1863–1938), итальянский поэт, прозаик, драматург, политический деятель 422, *774*
Данте Алигьери (1265–1321), итальянский поэт 120, 146, *655, 751*
Дарвин Чарлз Роберт (1809–1882), английский естествоиспытатель 349
Дебюсси (Debussy) К. *795*
Девос Проспер Анри (1889–1914), бельгийский прозаик 500, *811*
Дега (Дегаз) Илер Жермен Эдгар (1834–1917), французский живописец и скульптор 514–516, *814*
Деген Евгений Викторович (ок. 1860–1904), переводчик, директор архива в Варшаве 46, *631*
Декёр *782*
Декло Франсуа, генерал-кассир французской армии 538, *818, 819*
Делакруа Эжен (1798–1863), французский живописец 279, 346, 392
Делла-Белла Стефано (1610–1664), французский график 422
Деллюк Л. *815*
Дельвиль Ж. *777*
Делькассе Теофиль Пьер (1852–1923), французский политический деятель, министр флота (июнь 1911 – январь 1913) 410, 411, 413, *768*
Дельсарте Франсуа Александр Никола Шери (1811–1871), французский певец, вокальный педагог, теоретик сценического жеста 317, 361, 403

Демосфен (ок. 384–322 до н. э.), древнегреческий оратор и политический деятель 391
Дени (урожд. Менье) Марта (?–1919), жена Мориса Дени, одна из главных его моделей 237
Дени (Дэни) Морис (1870–1943), французский живописец, теоретик искусства 215, 216, 236, 237, 253, 310, 443, *690*
Денисов Василий Иванович (1862–1921), живописец, график, художник-монументалист 252, 253
Дённигес В.фон *775*
Дённигес Елена фон (в первом браке Раковица, во втором фон Шевич; 1843–1911), актриса 425, *775, 776*
Деотто П. *750*
Дерели В. *785*
Державин Гаврила Романович (1743–1816), поэт 121
Деспакс Эмиль (1881–1915), французский поэт, прозаик, переводчик 499, *811*
Детома Максим (1867–1929), французский живописец, рисовальщик, график, декоратор 443
Дефо (Де Фо) Даниель (ок. 1660–1731), английский прозаик, публицист 221, *714*
Дешлетт (Дешелетт) Жозеф (1862–1914), французский историк и археолог 500, *811*
Джотто ди Бондоне (1266/1267–1337), итальянский живописец 372, *751*
Джусоева Е.Н. *821*
Диаконов Михаил Васильевич (1807–1886), художник 577, *827*
Дизраэли (д'Израэли) Бенджамин, лорд Биконсфилд (1804–1881), английский государственный деятель и писатель 481
Дине (Динэ) Альфонс Этьен (1861–1929), французский живописец 389
Динесман Т.Г. *664*
Дмитриева Е.И.*см.* Черубина де Габриак
Дмитрий Иванович (1582–1591), царевич, сын Ивана Грозного и Марии Нагой 573
Дмитрий Самозванец (Лжедмитрий I; ?–1606), русский царь (1605–1606) 555, 578, 580
Добиньи Шарль Франсуа (1817–1878), французский живописец и график 485
Добролюбов Николай Александрович (1836–1861), литературный критик, публицист, поэт 49
Добужинский Мстислав Валерианович (1875–1957), живописец, график, театральный художник 250, 251, 384, *693, 694, 734*
Доде (Додэ) Альфонс (1840–1897), французский прозаик и драматург 416, 482
Долинин А.А. *616*

Доллей Мадлена, французская актриса 442
Домогацкая Е.Г. *703*
Д'Ор О.Л. *685*
Дорошевич В.М. *800*
Досекин Николай Васильевич (1863–1935), живописец 398
Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) 60, 72, 96, 185, 193, 194, 306–309, 330, 335–338, 349, 447–449, 484, 550, *632, 635, 670, 677, 689, 724, 725, 732, 734, 784, 785, 802, 807, 809, 822*
Дрейфус Альфред (1859–1935), офицер французского государственного штаба, ложно обвинявшийся в государственной измене 416, *687*
Дризен Н.В., барон *728*
Дрюс А.М. *662*
Дрюс Дж.Х. *663*
Дрюс Т.Ч. *662, 663*
Дубровкин Р. *813*
Дузе Элеонора (1858–1924), итальянская певица и актриса 72, *640, 748*
Дуйе Ж. *771*
Дункан, король *697*
Дункан Айседора (1876–1927), американская танцовщица 361, 362, 403, 406, 407, 418, 450, 451, 455–458, 466, 467, *766, 787, 790, 791*
Дункан Элизабет (1871–1948), сестра Айседоры Дункан, руководительница танцевальной школы 403, 456, *766, 791*
Дурандина (урожд. Торгошина; 1816–1881), двоюродная тетка В.И. Сурикова 575, *826*
Дурново Семен Иванович, воевода 562
Дурылин С.Н. *681, 682*
Дусе Ж. *771*
Дымов Осип (наст. имя Иосиф Исидорович Перельман; 1878–1959), прозаик, драматург, журналист 374–375, *710, 754*
Дымшиц-Толстая С.И. *763*
Дьеркс Леон (1838–1912), французский поэт 23, 45–48, 142, *622, 631, 632*
Дэни *см.* Дени М.
Дэтальер (Детальер), правительственный комиссар 433, 434, 453, *779*
Дюдеван А. *см.* Санд Ж.
Дюка Поль (1865–1935), французский композитор 450, *786*
Дю Кан (Дюкан) Максим (1822–1894), французский прозаик, поэт 211, *683, 691*
Дюма-сын Александр (1824–1895), французский прозаик, драматург 285, 307, 325, 366, 482, *725, 748, 749*
Дюма Шарль (1881–1914), французский писатель 500

Дюран-Рюэль П. *777*
Дюрер Альбрехт (1471–1528), немецкий живописец и график 49, 458, *632*
Дюшан М. *774*
Дюшан-Вийон Р. *774*
Дягилев Сергей Павлович (1872–1929), театральный и художественный деятель 228, 517, 519, 522, *640, 688, 774, 786, 791, 815, 819*

Евреинов Николай Николаевич (1879–1953), драматург, теоретик и историк театра, режиссер 477, *802*
Еврипид (Эврипид; ок. 480–406 до н. э.), древнегреческий драматург 268, 269, 642, *705, 706, 708*
Екатерина II (1729–1796), русская императрица (1762–1796) 72
Емельянов-Коханский (наст. фам. Емельянов) Александр Николаевич (1871–1936), поэт, прозаик, переводчик 113, *653*
Енди Венсан д' *см.* Энди
Ермак Тимофеевич (между 1532 и 1542–1585), казачий атаман, предводитель похода в Сибирь в 1582–1585 556, 562, 564, 579
Ермолова Мария Николаевна (1853–1928), актриса 370, *640*

Жак-Далькроз Эмиль (1865–1950), швейцарский композитор и музыкальный педагог 403, 407, 451, 467, *787, 796*
Жакоб М. 831
Жамм Франсис (1858–1938), французский поэт 488, 490, 494, 548, 598, *786, 833*
Жан Р. *782*
Жанна д'Арк, св. (Иоанна д'Арк; ок. 1412–1431), народная героиня Франции 195, 548, 550, 553, *781, 821, 822*
Жданко Л. *821*
Жеандро Луи (1885–1915), французский писатель 499
Жемчужникова М.Н. *625*
Женевьева (лат. Геновева; ок. 422 – ок. 500), христианская святая, покровительница Парижа 548, 550, 553, *821, 822*
Женуврие Леон Шарль Луи Жюль (1846–1932), сенатор от департамента Иль-и-Вилен 462
Жерве (Жервекс) Анри (1852–1929), французский живописец 234
Жид (Gide) Андре Поль Гийом (1869–1951), французский прозаик, поэт, журналист 74, 256, 259, 447–449, *641, 651, 695, 784–786*
Жилле Э. *789*
Жильбер Пьер (1884–1914), французский писатель 499
Жинисти Пьер (1884–1914), французский писатель 499
Жиронд Жильбер де (1881–1914), французский поэт и критик 499, *811*

Жорес Жан (1859–1914), руководитель Французской социалистической партии, публицист, историк 487, *666, 772, 794, 809*
Жоффр Жозеф Жак Сезер (1852–1931), маршал Франции, в 1914–1916 главнокомандующий французской армии 491, 546, 553, *820*
Жуков И.Н. *661*
Жуковская Т.Н. *677, 678*
Жуковский В.А. *638, 676, 732*
Жуковский Д.Е. *678*

Заборов П.Р. *644, 663, 712, 811, 812, 814, 818, 836*
Заботкин Н.В. *755*
Загорская-Паустовская Е.С. *666*
Загоскин М.Н. *825*
Зайцев Борис Константинович (1881–1972), прозаик 358, *744*
Зайцев Дмитрий Дмитриевич (1849–?), архитектор 577
Зак Лев Васильевич (1892–1980), живописец, график, прикладник, поэт 310, 353
Зак Эжен (Евгений Савельевич) (1884–1926), французский художник 443
Закоурцев Варсонофий Семенович, дьячок сухобузимской Троицкой церкви 584, *828*
Закржевский А.К. *639*
Замятнин (в тексте: Замятин) Павел Николаевич (1805–1879), губернатор Енисейской губернии 574, *826*
Занд Жорж *см.* Санд Жорж
Званцев Н.Н. *680*
Зелинский Ф.Ф. *642, 706*
Зельдович А.П. *731*
Зернова Е.С. *726*
Зильберштейн И.С. *688, 816*
Зингер Г.Р. *689*
Зиновьева-Аннибал Лидия Дмитриевна (1866–1907), прозаик, драматург 220, 223, *624, 625, 685*
Зноско-Боровский Е.А. *702, 710*
Золя (урожд. Меле) Александрина Габриэль (1839–1925), жена Э. Золя 416
Золя Эмиль (1840–1902), французский прозаик 219, 223, 233, 414, 415, 482, *640, 687, 770*
Зубарев Д.И. *831, 832*
Зулоага Игнацио (1870–1945), испанский живописец 234, *689*

Ибсен Генрик (1828–1906), норвежский драматург и поэт 11, 208, *616, 766, 802, 809*
Ивакина М. *795*

Иван (Иоанн) IV Васильевич Грозный (1530–1584), русский царь (1547–1584) 64, 206, 582, 590
Иванов Александр Андреевич (1806–1858), живописец 568, 590, *825*
Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949), поэт, филолог, мыслитель, теоретик символизма 8, 9, 30, 31, 33–35, 63–65, 112, 120, 122, 222, 223, 373, 399, 400, *616, 617, 621, 624–626, 634, 637, 638, 656, 678, 686, 687, 706, 711, 716, 717, 719, 720–722, 764, 796*
Иванов-Разумник Р.В. *646, 764, 765*
Иванова Л.В. *679*
Ивановский Р. *761*
Ивашинцева Мария Ивановна (1882–1957), живописец, график, прикладник 354
Игнатов И.Н. *724, 803, 804*
Иезуитова Л.А. *630, 633, 647, 673, 675*
Измайлов А.А. *638, 706, 707*
Ильин Лев Александрович (1880–1942), архитектор 353
Ильнарская В.Н. *741, 742*
Иоанна д'Арк *см.* Жанна д'Арк
Ириб *782*
Ирод Антипа (4–39), тетрарх Галилеи и Переи 124, 579
Исаак Сирин (? – кон. VII в.), христианский писатель, монах отшельник, отец Церкви 337
Исеев Петр Федорович (1831–?), конференц-секретарь Академии художеств с 1868 по 1889 579, *827*
Итуррино Франсиско (1864–1924), испанский живописец 443, *782*

Каваками Отоджиро *790*
Кавендиш Бентинк Скотт Уильям Джон, герцог Портландский V *662, 663*
Казанова Джованни Джакомо (1725–1798), итальянский писатель 372
Казимир-Перье Клод (1880–1915), французский писатель 500
Казначеев Александр Иванович (1788–1880), действительный тайный советник, градоначальник Феодосии в 1827–1829 178
Казэн Жан-Шарль (1841–1901), французский живописец, график, керамист 236
Кайо Жозеф (1863–1944), французский политический деятель, министр внутренних дел, премьер-министр (1911 – янв.1912) 409, 454, 455, 538, *819*
Калло Жак (1592 или 1593–1635), французский график 422
Кальвокоресси (Calvocoressi) Мишель (1877–1944), французский музыковед и музыкальный критик 230, *689*

Кальдерон де ла Барка Педро (1600–1681), испанский драматург 470, *798*
Камбон Жюль (1845–1935), французский дипломат и государственный деятель 409, 410, 419, *767, 788*
Каменский Анатолий Павлович (1876–1941), прозаик, драматург, киносценарист 220, 290, 292–294, 296, *645, 686, 713–715*
Кандауров Константин Васильевич (1865–1930), театральный художник, осветитель Малого театра, организатор выставок 387, *675, 829–830*
Кандинский Василий Васильевич (1866–1944), живописец, график, теоретик искусства 346, 383, *736, 760*
Кант Иммануил (1724–1804), немецкий философ 430
Карамзин Николай Михайлович (1766–1826), прозаик, поэт, журналист, историк 229, *688*
Кара-Мурза С.Г. *775*
Каратыгин Петр Андреевич (1805–1879), водевилист, переводчик, поэт, прозаик, актер, педагог 358, *743*
Карев Алексей Еремеевич (1879–1942), живописец 211
Карл V Габсбург (1500–1558), испанский король (1516–1556), император Священной Римской империи (1519–1556) 609
Карлейль Т. *820*
Карно Сади Мари (1831–1894), французский политический деятель, президент в 1887–1894 241, *691*
Кароль (Карл) I (1839–1914), из немецкого дома Гогенцоллернов-Зигмарингенов, князь («домнитор») Румынии (1866–1881), с 1881 первый король Румынии 487, *809*
Каролюс-Дюран Шарль Эмиль Огюст (1838–1917), французский живописец 234
Кароцци Эгисто, итальянский скульптор 446
Карпо Жан-Батист (1827–1875), французский скульптор, живописец, график 424, 425, *774, 775*
Карсавина Тамара Платоновна (1885–1978), артистка балета 519
Карьер (Карриер, Каррьер) Эжен (1849–1906), французский живописец и литограф 13, 352
Кассаньяк Ги де (1882–1914), французский писатель 499
Кассецкая (Касецкая), актриса театра К.Н.Незлобина 355
Кассив А. *820*
Кастальская Наталья Александровна (1886 – ок. 1988), танцовщица в труппе Рабенек 468, *795*
Катулл Гай Валерий *637, 642*
Качалов (наст. фам. Шверубович) Василий Иванович (1875–1948), актер 339, 369, 476, *680, 734, 799–802*
Келдыш В.А. *693*
Кентон Р. *720*

Кедров Н.Н. *806*
Кидерлен-Вехтер Альфред фон (1852–1912), немецкий дипломат 409, 410, 419, *767, 788*
Киплинг Р. *811*
Киреевский Иван Васильевич (1806–1856), философ, критик 348
Кириенко-Волошина Е.О. *797, 805*
Киселева (Черная) Елена Андреевна (1878–1974), живописец 353
Клемансо Жорж (1841–1929), французский политический деятель, премьер-министр в 1906–1909, 1917–1920 433, 481, *767, 779*
Клеопатра VII (69–30 до н. э.), царица Египта (51–30 до н. э.) 579, *827*
Клингер Макс (1857–1920), немецкий живописец, график и скульптор 445, *783, 813*
Клодель Поль (1868–1955), французский поэт и драматург 392, 488, 490, 494, 548, *717, 718, 721, 724, 762, 786*
Клодт Петр Карлович, барон (1805–1867), скульптор 485
Клос Эмиль (1849–1924), бельгийский художник 162
Клычков Сергей Антонович (1889–1937), поэт, прозаик 399, 401, 402, *765, 766*
Клюн И.В. *726*
Кнебель Иосиф Николаевич (1854–1926), московский книгоиздатель 560, *823*
Книппер О.Л. *799*
Княжевич В.А. *829*
Кобринский А.А. *702*
Ковальский К.А. *802, 803*
Кодферно А. *781*
Койранский А.А. *736, 738–742, 746–749, 752, 758–761, 801, 803, 804*
Коковцов В.Н. *792*
Колетт Габриель Сидони (1873–1954), французская писательница 294 (Willy), *696, 715*
Колонн Эдуар (1838–1910), французский дирижер и скрипач 451, 457, *787*
Колонна Артемис (Артемида), итальянская танцовщица 365
Колтоновская Е.А. *713*
Комаровская Надежда Ивановна (1885–1967), актриса Малого театра 370, *749, 750*
Комб Эмиль (1835–1921), французский политический деятель 464
Коммиссаржевская Вера Федоровна (1864–1910), актриса 208, *616, 637, 671*
Коммиссаржевский Ф.Ф. *741*
Кондер Чарлз Эдуард (1868–1909), австралийский художник 286
Кондратьев А.А. *622*

Коненков Сергей Тимофеевич (1874–1971), скульптор 383, 387, *760*
Кони А.Ф. *640*
Констансов С.В. *829*
Кончаловская О.В. *824*
Кончаловский Петр Петрович (1876–1956), живописец, график, театральный художник 343–346, 352, 360, 383, 385, 394, 395, *736, 759, 760, 763, 824*
Кончевская Н. *812*
Коппе (Коппэ) Франсуа Эдуар Жоашен (1842–1908), французский прозаик, поэт, драматург 106, 142
Корб Иоганн Георг (ок. 1670 – ок. 1741), секретарь австрийского посольства в Москву в 1698 581, *827, 828*
Корелли А. *795*
Коркина Е.Б. *729*
Корнель Пьер (1606–1684), французский драматург 445, 507, *813*
Коро Жан-Батист-Камиль (1798–1875), французский живописец 236
Коровин Константин Алексеевич (1861–1939), живописец, театральный художник 249, 350, *759–760*
Коровин Сергей Алексеевич (1858–1908), живописец, жанрист 249
Короленко Владимир Галактионович (1853–1921), прозаик, публицист, общественный деятель 139, *629, 661*
Корх (в тексте: Корф) Иван Иванович, командир Енисейского казачьего конного полка 564, *825*
Косса Франческо дель (ок. 1436 – ок. 1478), итальянский живописец 372
Косоротов А.И. *621*
Костомаров Николай Иванович (1817–1885), историк, поэт, прозаик, критик 229, 484, *688*
Котте (Коттэ) Шарль (1863–1925), французский живописец, гравер, офортист 238, *690*
Крамской Иван Николаевич (1837–1887), живописец 484
Кранихфельд В.П. *645, 713*
Кречетов С. *см.* Соколов С.А.
Кро (Cros) Ги-Шарль (1879–?), французский поэт 286, 500, *811*
Кро Ш. *811*
Кругликова Е.С. *830*
Крыжановский К. *827*
Крымов Николай Петрович (1884–1958), живописец, театральный художник, педагог 253, *760*
Крэг (Крег, Краг) Генри Эдуард Гордон (1872–1966), английский режиссер, художник, теоретик театра 316, 473, 476, *799–801*
Ксенофонт (ок. 430–355/354 до н. э.), древнегреческий историк и философ 74, *641*

Кубасов Н.И., живописец 211
Кугель А.Р. *725, 800, 801*
Кузмин Михаил Алексеевич (1872–1936), поэт, прозаик, драматург, критик, композитор 22–25, 218–220, *616, 617, 620–624, 645, 656, 685, 687, 701–703, 710, 744, 755, 765, 835*
Кузнецов Павел Варфоломеевич (1878–1968), живописец 214–216, 253, 352, 383, 386, 388, *684, 758, 760*
Кузнецов Петр Иванович (1818–1878), золотопромышленник 576, 578, 579, *827*
Куинджи Архип Иванович (1841–1910), живописец 177, 179–181, 593, *676, 677*
Кулишер А.С. *697*
Кумпан К.А. *616, 814*
Куперен Франсуа (1668–1733), французский композитор, клавесинист, органист 406, 407
Куприн Александр Васильевич (1880–1960), живописец, график 346
Куприн Александр Иванович (1870–1938), прозаик 248, 296
Куприянов И.Т. *652*
Купченко В.П. *614, 615, 628, 637, 642, 675, 679, 687, 698, 703, 706, 716, 718, 723, 728, 764, 796, 809, 816, 829, 831*
Курбе Гюстав (1819–1877), французский живописец, скульптор, общественный деятель 481
Куртелин Жорж (1858–1929), французский прозаик и драматург 513, 521, 544, *820*
Куртуа Гюстав (1852–?), французский живописец 234
Кустодиев Б.М. *693*
Кутасов И. *726*
Кювилье М.П. *797*
Кюри Пьер (1859–1906), французский физик 426, *776*
Кюхельбекер В.К. *694*

Ла Барт Фердинанд Георгиевич де, граф (1870–1915), историк литературы, переводчик 348, 359, *737, 744, 745*
Лавальер (Лавалльер) Ева (наст. имя Евгения Феноглио; 1866–1929), французская драматическая актриса 239, *690*
Лавинский Александр Степанович (1776–1844), генерал-губернатор Восточной Сибири 575, *826*
Лавров А.В. *614, 615, 620, 621, 624, 629, 634, 643, 648, 652, 656, 671, 677, 683, 685, 687, 695, 697, 706, 711, 715, 717, 725, 731, 733, 735, 750, 754, 763, 766, 799, 804, 834*
Ла Гандара (Лагандара) Антонио де (1862–1917), французский живописец, рисовальщик, гравер, литограф 239, *690*

Лагорио Лев Феликсович (1827–1905), живописец и акварелист 177, 593
Лало Пьер (1866–1943), французский критик 231
Лало Э. *819*
Ламартин Альфонс Мари Луи де (1790–1869), французский поэт и политический деятель 56
Лампси П.Н. *829*
Ланда М.С. *698*
Лансере Евгений Евгеньевич (1875–1946), график и живописец 251
Лапшин В.П. *738*
Ларионов Михаил Федорович (1881–1964), живописец, график, театральный художник, теоретик авангарда 214, 346, 394, 395, 520–522, *736, 761, 762, 815, 816*
Ласерр Пьер (1867–1930), французский литературный критик, журналист, эссеист 348
Ла Сизеран Робер де (1857–1924), французский художественный критик 392, *762*
Лас Касас (Лас-Казас) Бартоломе (1474–1566), испанский историк, публицист 257, *696*
Лассаль Фердинанд (1825–1864), немецкий социалист, философ, публицист 425, *775, 776*
Латри Михаил Пелопидович (1875–1935), живописец 177, 180, 593
Латуш Гастон (1854–1913), французский живописец 245–247, *692*
Лафитт П. *772*
Лафон Андре (1883–1915), французский поэт 499
Ла Френей (Ла Френе) Роже Ноэль Франсуа де (1885–1925), французский живописец 424, *774*
Лебедев Владимир Федорович (1870–1952), артист Малого театра 473, *801*
Леблан Жоржетта (1875–1941), французская оперная и драматическая актриса, жена М. Метерлинка (с 1894) 281
Леблон (Leblond) Мариус и Ари, коллективный псевдоним французских писателей Жоржа Атена (1877–1955) и Эме Мерло (1880–1958) 162, 609, 668, *835*
Левий *642*
Левитан И.И. *823*
Легенькова Е.А. *821*
Ледак Л. *795*
Леже Фернан (1881–1955), французский живописец, график, керамист 424, *774*
Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646–1716), немецкий философ, математик, физик, юрист, историк, языковед 120, *655*
Лейкинд О.Л. *683, 740*

Леконт де Лиль Шарль (1818–1894), французский поэт 40, 46, 159, 186, 505, *630, 640*
Лелева, актриса 363, *747*
Леметр (Лемэтр) Жюль (1853–1914), французский прозаик, драматург, критик 106, 230, 257, 482, 487, 517, *647, 666, 689, 696, 809*
Лемонье К. *777*
Ленгиель М. *748*
Лённрот Э. *618*
Ленобль *782*
Ленский Александр Александрович (?–1918), скульптор, сын актера А.П. Ленского 354, 387, *760*
Ленский (наст. фам. Вервициотти) Александр Павлович (1847–1908), актер, режиссер, педагог 370
Лентулов Аристарх Васильевич (1882–1943), живописец, театральный художник 345, 346, 383, 388, 395, *736, 761*
Ленуар Марсель (1872–1931), французский живописец 439, 443, *781*
Леонардо да Винчи (1452–1519), итальянский живописец, архитектор, скульптор, ученый, инженер 218, 424, 447, *751, 775, 784*
Леонид (508/507–480 до н. э.), царь Спарты 572
Леонидов Леонид Миронович (1873–1941), актер 339
Леопольд I *828*
Лепер (Лепэр) Огюст (1849–1918), французский живописец, график, иллюстратор 235, 236, *689*
Лепковский Евгений Аркадьевич (1863–1939), актер Малого театра, режиссер, педагог 477, 478, 749, *802, 803*
Ле Плонжеон Аугустус (1826–1908), американский историк 254, *695*
Лермонтов Михаил Юрьевич (1814–1841) 106, 157, 263, 329, 556, 568, 571, *632, 666, 668, 826*
Лернер Н.О. *647*
Леруа Э. *786*
Ле Сиданер Анри (1862–1939), французский живописец 239, *690*
Лесков Николай Семенович (1831–1895), прозаик, публицист 451, 452, *787*
Лесневский С.С. *637*
Ле Фоконье Анри (1881–1946), французский живописец 347, 383, 424, *760*
Лешковская Елена Константиновна (1864–1925), актриса Малого театра 370
Ли В. *750*
Либерсон М. *715*
Лизе Ш. *814*

Л'Ивер Жан (Койтино Ремон; 1893–1915), французский писатель 499
Лившиц Б.К. *822*
Линкольн Авраам (1809–1865), президент США (1861–1865), один из организаторов Республиканской партии 286
Лист Ференц (1811–1886), венгерский композитор, пианист, дирижер 425, *775, 786*
Литтре Эмиль (1801–1881), французский философ и филолог 480
Лихтамберже Андре (1870–1940), французский социолог и писатель 435
Лобр Морис (1862–1951), французский живописец 239, *690*
Лозинский М.Л. *732*
Лойола Игнатий, св. (1491? – 1556), испанский дворянин, основатель и пожизненный генерал (с 1541) ордена иезуитов 263, 701, 704
Локруа Этьен Антуан Эдуар Симон (1840–1913), французский политический деятель 481
Ломбар Альфред (1884–1973), французский живописец 443
Лоранс Эрнест (1860–1929), французский художник 550
Лоранси Франсуа (1874–1915), французский историк 500
Лоржо *779*
Лоррен (Лоррэн) Клод (1600–1682), французский живописец 185, 186, *675, 677*
Лот Андре (1885–1962), французский живописец, скульптор, теоретик искусства, педагог 424
Лохвицкая (в замужестве Жибер) Мирра (Мария) Александровна (1869–1905), поэтесса 375, *753, 754*
Лошаков А.В. *795*
Лощинская Н.В. *724*
Лубе Э. *690*
Лужский В.В. *680, 724, 733, 799*
Луис Пьер Феликс (1870–1925), французский прозаик, поэт, драматург 23, 450, *621, 622, 787*
Лукиан (ок. 120 – ок. 190), древнегреческий писатель-сатирик 510
Лукомский Георгий Крескентьевич (1884–1952), архитектор, график, историк искусства, художественный критик 278, 279, 342, 384, 693, *711*
Лукреций Кар, Тит (I в. до н. э.), римский поэт и философ 89
Лукш-Маковская Елена Константиновна (1878–1967), живописец, скульптор 217
Луначарский А.В. 672, *816*
Лундберг Е.Г. *645*
Лупп Жюль Альбер (1856–1927), директор порохового завода в Понт-де-Бюи 453, *788*

Лучшев Сергей Яковлевич (1850–?), художник 578
Лысенко Е. *684*
Львов Я. *743, 746–749, 803*
Львов-Рогачевский В.Л. *630, 645*
Любимов Н.М. *647*
Людвиг (Людовик) II (1845–1886), король Баварии (1864–1886) 425, *775*
Людовик XIII Бурбон (1601–1643), король Франции (1610–1643) 421
Людовик XIV Бурбон (1638–1715), король Франции (1643–1715) 421, 422, *768*
Людовик XV Бурбон *780*
Людовик XVI Бурбон *659, 771, 780*
Люлли Ж. Б. *819*
Люмьер Л. *778*
Люнье-По Орельен Мари (1869–1940), французский театральный режиссер и актер 457
Ляцкий Е.А. *630, 634*

Мазарини Дж. *773*
Мазарович (XIX в.), полковой атаман Енисейского казачьего войска 564
Майер Э. *794*
Майков Аполлон Николаевич (1821–1897), поэт, драматург 484
Майоль Аристид Жозеф Бонавентюр (1861–1949), французский скульптор 505
Макарт Ханс (1840–1884), немецкий живописец 425, *775*
Макбет *697*
Маккиавелли (Machiavel) Никколо (1469–1527), итальянский политический деятель, писатель, философ 286
Маклецова Ксения Петровна (1890–1974), артистка балета 519
Маковицкий Душан Петрович (1866–1921), домашний врач Л.Н. Толстого в 1904–1910, автор документального дневника «У Толстого» 354, 460 (Маковский), *793*
Маковский Сергей Константинович (1877–1962), художественный критик, поэт, издатель 248, 397, *683, 692, 693, 698–701, 703, 704, 710, 711, 716, 717, 758, 759, 761, 763, 764, 789, 800, 823*
Макс Эдуар Александр де (1869–1924), французский актер 507
Максимов Д.Е. *656*
Максимов С.В. *673*
Малевич К.С. *726*
Малларме (Маллармэ) Стефан (1842–1898), французский поэт, теоретик символизма 39, 40, 46, 56, 74, 86, 121, 141, 142, 304, 456, 458, *627, 631, 640, 641, 651, 662, 724, 790, 813*

Малышевский А.А. *829*
Маль Эмиль (1862–1954), французский искусствовед-медиевист 372
Мальборо Дж. Ч. 816
Малявин Филипп Андреевич (1869–1940), живописец 249, 384, 385, *733, 760*
Мамонтов В.А. *652*
Мамонтов С.С. *725, 740*
Манганари Александр Викторович (1879–1933?), живописец, гравер 352, 383
Мандес К. *см.* Мендес К.
Манн (Ман) Генрих (1871–1950), немецкий прозаик, драматург, критик, публицист 479
Мантенья Андреа (1431–1506), итальянский живописец и гравер 351, 372, 391, *751*
Мануйлов В.А. *614, 615, 652, 656, 659, 668, 705, 799*
Маныки**н**-Невструев Н.А. *680*
Мар А. *774*
Маревна (Воробьева-Стебельская М.Б.) *830*
Мария Антуанетта (1755–1793), французская королева, жена (с 1770) Людовика XVI 418, *771*
Мария Луиза (1791–1847), французская императрица, жена Наполеона I 146
Марковский М. *666*
Маркуш Э. *815*
Мартан Милош, французский художественный критик 286
Марузо *620*
Маршак С.Я. *703*
Маршева Елена Александровна (1891–1968), танцовщица и драматическая актриса 364, 403
Маслов, художник 355
Массалитинов Н.О. *799*
Массуй *782*
Масютин В.Н. *726*
Матвеев Александр Терентьевич (1878–1960), скульптор 215, 387
Матильда Бонапарт, принцесса (1820–1904), дочь Жерома Бонапарта 459, 481
Матисс (Матис) Анри (1869–1954), французский живописец, график, мастер декоративного искусства 310, 345, 393, *736, 762*
Машинский С.И. *618*
Машков Илья Иванович (1881–1944), живописец 343–346, 352, 383, 385, 394, 395, *736, 759–761*
Мегрон (Мэгрон) Луи (1866–?), французский историк литературы 347, 348, *736, 737*

Мезурёр Г. *770*
Мей Лев Александрович (1822–1862), поэт, драматург, переводчик 484
Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874–1940), режиссер, актер, педагог 10, 204, *616, 671, 693, 694*
Мейлах Б.С. *731*
Мелеагр (конец II – нач. I в. до н. э.), древнегреческий поэт-эпиграмматист 25, 28–30, *623, 624*
Менар (Maynard) Франсуа де (1582–1646), французский поэт 286
Менгден И.В. фон, драматург 358, *743*
Мендес (Мандес) Катюлль (1841–1909), французский поэт, прозаик 142, 449
Меншиков Александр Данилович, светлейший князь (1673–1729), военный и государственный деятель 558, 561, 583, *828*
Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865–1941), прозаик, поэт, критик, драматург, публицист, религиозный мыслитель 121, 372, *751*
Мериме (Меримэ) Проспер (1803–1870), французский прозаик, драматург, историк 283
Мерриль (Мерилль) Стюарт Фицрандольф (1863–1915), французский поэт 517
Мессаже Андре (1853–1929), французский композитор, органист, дирижер; возглавлял Гранд Опера в 1907–1914 228
Местр Жозеф Мари де, граф (1753–1821), французский публицист и религиозный философ, пьемонтский политический деятель 495
Метенье О. *689*
Метерлинк (Мэтерлинк, Матерлинк) Морис (1862–1949), бельгийский драматург, поэт, эссеист 11, 152, 205, 208, 280, 413, *616, 682, 712, 769, 802*
Метценже Ж. *774*
Мещерский Арсений Иванович (1834–1902), живописец 485
Микеланджело (Микель-Анджело) Буонарроти (1475–1564), итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт 165, 218, 301, 490, *668, 721, 722, 809*
Микушевич В.Б. *731*
Милиоти (Мильоти) Николай Дмитриевич (1874–1962), живописец 213, 214, 385, 386, 388, 684, *758, 759*
Милле (Миллэ) Жан Франсуа (1814–1875), французский живописец 236
Милль Джон Стюарт (1806–1873), английский философ, экономист, общественный деятель 480
Мильеран Александр (1859–1943), французский политический деятель, социалист 524, *794*

Мильтон Джон (1608–1674), английский поэт, политический деятель 568
Минор О.С. 349, *738*
Минский Н.М. *621, 769*
Мирбо Октав (1850–1917), французский прозаик, драматург, публицист 144, 514, 515, *777, 814*
Миролюбова А.А. *726*
Миропольский А.Л. *653*
Митрохин Дмитрий Исидорович (1883–1973), график 342
Митченьян ла Борда *795*
Михайлова А.Н. *735*
Михайлова Клавдия Ивановна, художница 355
Михайловский Николай Константинович (1842–1904), публицист, социолог, критик, общественный деятель 267, 268, *708*
Михеев Василий Михайлович (1859–1908), драматург, прозаик, поэт, художественный критик 583, *828*
Мицкевич Адам (1798–1855), польский поэт 13
Многогрешный Д.И. *824*
Моисси Александр (Сандро) (1880–1935), немецкий актер 519, *815*
Моклер Камиль (1872–1945), французский прозаик, критик 74, *641*
Мольер (наст. имя Жан-Батист Поклен; 1622–1673), французский драматург 513
Моне Клод Оскар (1840–1926), французский живописец 514, 516, *814*
Мони Э. *767, 788*
Моно Ф. *782*
Монтень (Монтэнь) Мишель де (1533–1592), французский философ и писатель 290, *714*
Монтичелли Адольф (1824–1886), французский живописец 396
Монье Филипп (1867–1911), швейцарский писатель 371, *750*
Монье Ш. *767*
Мопассан Ги де (1850–1893), французский прозаик 230, 414, 416, 482, *640, 689, 770*
Моргунов Алексей Алексеевич (1864–1935), живописец 346
Морель Андре (1863–?), французский искусствовед 371, *751*
Морис Ш. *684, 777, 785*
Моро Гюстав (1826–1898), французский живописец 40
Морозов Иван Абрамович (1871–1921), меценат, коллекционер нового искусства 394, *762*
Морозова М.К. *734*
Морозова Феодосия Прокофьевна (1632–1675), боярыня, деятельница старообрядчества 562, 584, *828*

Моррас Шарль (1868–1952), французский публицист, критик, поэт 488, 489
Москвин Иван Михайлович (1874–1946), актер 206, 339, *680, 682, 734*
Моцарт Вольфганг Амадей (1756–1791), австрийский композитор 465, 466, *787, 791, 795*
Мочалов Павел Степанович (1800–1848), актер 476
Мошан Эмиль (1870–1907), французский врач 433, *779*
Мошковский М. *795*
Муне-Сюлли (Мунэ-Сюлли; наст. имя Жан Сюлли; 1841–1916), французский актер 451, 457, *787*
Муратов Павел Павлович (1881–1950), эссеист, прозаик, переводчик, искусствовед, публицист 371, 372, *750, 751, 759, 761*
Муратова К.Д. *629*
Муромцев Сергей Андреевич (1850–1910), юрист, публицист, земский деятель; председатель I Государственной думы 354, *740*
Мусоргский Модест Петрович (1839–1881), композитор 229–231, *688, 689*
Мэгрон *см.* Мегрон
Мэн (Mun) Альбер де, граф (1841–1914), французский политический деятель, основатель и глава Центра католических рабочих обществ 410, 487, 517, *768, 772, 809*
Мэнар Эмиль Рене (1862–1930), французский живописец 186, 310
Мэссен (Мессен) Леопольд, директор порохового завода 453, *788*
Мэтерлинк *см.* Метерлинк
Мюллер Шарль (1877–1914), французский писатель 499
Мюрже Анри (1822–1861), французский прозаик и драматург 359, *744, 781*
Мюсидора (наст. имя Жанна Рок; 1889–1957), французская актриса кино 539, *820*
Мюссе Альфред де (1810–1857), французский поэт, прозаик, драматург 283, *712, 748*
Мямлин И.Г. *726*
Мясин Леонид Федорович (1895–1979), артист балета, балетмейстер 519, *816*

Надсон Семен Яковлевич (1862–1887), поэт 71, 113, *640*
Наживин И.Ф. *731*
Наполеон I Бонапарт (1769–1821), французский государственный деятель и полководец, император (1804–1814, 1815) 111, 120, 122, 126, 146, 429, 445, 518, 534, *655, 809*
Наполеон III (Шарль Луи Наполеон Бонапарт; 1808–1873), французский император (1852–1870) 124, 459, *656, 657*

Нарбут Георгий Иванович (1886–1920), график 384
Наумов Павел Семенович (1884–1942), живописец 211, 213, 249, 353
Неведомский М.П. *645*
Невенгловский Октавиан Иванович, преподаватель московской гимназии 583, *828*
Негри А. *805*
Незлобин (Алябьев) Константин Николаевич (1857–1930), актер, режиссер, антрепренер 355, 365, 367, *739–742, 745–748*
Нейраль (Нераль) Жак (1876–1914), французский писатель 500
Некрасов Николай Алексеевич (1821–1877) 49, *633, 640*
Нелидова (наст. фам. Барто) Лидия Ричардовна (1864–1929), артистка балета 403, *766*
Немирович-Данченко Вл.И. *640, 680, 724, 733*
Нерон (37–68), римский император (54–68) 429
Неронов Владимир Иванович (1867–1919), актер 355, 364, *741, 747*
Нестеров Михаил Васильевич (1862–1942), живописец 163–165, *669–671, 823*
Нестерова А.В. *669*
Нестерова О.М. *670*
Нефф Тимофей Андреевич фон (1805–1876), живописец 574, 578
Нижинская Р. *815*
Нижинский Вацлав Фомич (1889 или 1890–1950), артист балета, балетмейстер 519, *790, 815*
Николай I (1796–1855), российский император (1825–1855) 178, 569
Николай II *779, 792*
Никольская Т.Л. *680*
Нилендер Владимир Оттонович (1883–1965), филолог-классик, переводчик 340
Нинов А.А. *628*
Ницше Фридрих (1844–1900), немецкий философ, филолог, поэт 33, 337, 448, 485, *717, 720, 723, 785*
Но Ж. А. *785*
Новерр Ж. Ж. *795*
Новиков Иван Алексеевич (1877–1959), поэт, прозаик, драматург, эссеист 355, 356, 358, *741, 742, 744*
Новицкий А.П. *804, 806, 807*
Нозьер Фернан (1874–1931), французский прозаик, драматург, критик 231, 451, 457
Нострадамус (Мишель Нотрдам; 1503–1566), французский врач и астролог 595

Обер Мари Жан Шарль (1848–1915), французский вице-адмирал с 1907, в 1909–1911 главнокомандующий 2-й эскадрой в Средиземном море 413, *769*
Оболенская Ю. Л. *806*
Овидий Назон, Публий (43 до н. э. – 17 н. э.), римский поэт 121, *642*
Овсянико-Куликовский Дмитрий Николаевич (1853–1920), литературовед, лингвист, критик, публицист 349, *738*
Оглоблин Н.Н. *824*
Оксе (Ochsé) Жюльен, французский литератор 286
Олдридж (Ольридж) Айра Фредерик (ок. 1805–1867), американский актер; афроамериканец 484, *807*
Олкотт Г. *776*
Оне Ж. *725*
Опекушин Александр Михайлович (1838–1923), скульптор 587, *829*
Ори-Робен Б. *782*
Орлеаны (Орлеанский дом) 140
Орлова А.И. *805*
Островский Александр Николаевич (1823–1886), драматург 208, 230, 357, 358, *689, 742, 743*
Остроумова-Лебедева Анна Петровна (1871–1955), художник-гравер 250, 251, *693*
Остужев А.А. *802*

Павел, апостол 89, 579
Павлова А.П. *791*
Павловский И.Я. *688*
Пакен Ж. *771, 782*
Пандори *779*
Панова Л.Г. *621*
Пантелеймон, иеродьякон *793*
Панфилова Н.Н. *749*
Папер Мария Яковлевна, поэтесса 373–375, 381, *751–753, 757*
Папер Я. Л. *752*
Паскаль Блез (1623–1662), французский математик, физик, христианский философ и писатель 259, 323, 422, *773, 809*
Пастернак Л.О. *760, 793*
Патэр (Патер, Пейтер) Уолтер (1839–1894), английский писатель, художественный критик, историк искусства 371, *750, 784*
Паустовский К.Г. *666, 667*
Пашкевич Антонина Николаевна, в позднейшее время руководитель золотошвейной мастерской в Ташкенте 354
Пеги Шарль (1873–1914), французский публицист, поэт 488, 490, 498, 499, 547–550, 552, 553, 600, *811, 821, 834*

Пеладан (Peladan) Жозефен (Сар Пеладан; 1858–1918), французский прозаик, эссеист, драматург, художественный критик 286, 428, 446, *690, 777*
Пелиссье (Pellissier) Жорж Жак Морис (1852–1918), французский историк литературы 139, *661*
Пеллетан К. *794*
Переплетчиков Василий Васильевич (1863–1918), живописец, рисовальщик 350
Перго Луи (1882–1915), французский прозаик 500, *811*
Перельмутер В.Г. 665
Перикл (ок. 490–429 до н. э.), древнегреческий политический деятель 22, 178
Перо Ф. *780*
Перро Шарль (1628–1703), французский писатель 257, 258
Персен (Percin) Александр (1846–1928), французский генерал, военный писатель 533, *818*
Перуджа В. *784*
Петр I Великий (1672–1725), русский царь (с 1682), российский император (с 1721) 562, 574, 579, 581, *793*
Петр I Карагеоргиевич (1844–1921), король Сербии (с 1903), Королевства сербов, хорватов и словенцев (с 1918) 454, 455, *789*
Петрашевский (Буташевич-Петрашевский) Михаил Васильевич (1821–1866), социалист, руководитель общества петрашевцев 569, *826*
Петров В.Н. *823, 824*
Петров Д.К. *796*
Петров Михаил Митрофанович (1841–1903), полковник пограничной стражи, художник-любитель 593
Петров Николай Филиппович (1872–1941), живописец, график 353
Петров-Водкин К.С. *711*
Петрова А.М. *617, 634, 665, 805, 806, 808*
Петровская (в замужестве Соколова) Нина Ивановна (1879–1928), прозаик, критик, переводчица 358, *744*
Петроний Гай (?–66), римский писатель 26
Печерский А. (Мельников П.И.) *670*
Пий X (в миру Джузеппе Мелькиоре Сарто; 1835–1914), римский папа (1903–1914) 487, *809*
Пикассо (наст. фам. Руис-и-Пикассо) Пабло (1881–1973), французский живописец 346, 590
Пинар Эрнест, французский прокурор в годы Второй империи 286
Писсарро (Писарро) Камиль (1830–1903), французский живописец 443, *782*

Питт Уильям Младший (1769–1806), премьер-министр Великобритании в 1783–1801, 1804–1806 391
Пицкель Ф.Н. *742*
Плавскин З.И. *696*
Платон (427–347 до н. э.), древнегреческий философ 70, 254, *625, 639, 695, 719–721*
Плеханов, художник 211
Плещеев А.Н. *640*
Плонжеон *см.* Ле Плонжеон
Плутарх *720*
По Эдгар Аллан (1809–1849), американский прозаик, поэт, эссеист 48, 50, 144, 315, 445, 470, 507, 508, *632, 707, 798, 813, 814*
Пойнтер Ш. *772, 782*
Поленов Василий Дмитриевич (1844–1927), живописец 172, 587, *674, 829*
Полилов Н.Н. *720*
Политковский В.А., художник 355
Полонский Яков Петрович (1819–1898), поэт, прозаик 106, *640, 728*
Полэр (Фрике-Полэр; наст. имя Эмили-Мари Бушо; ?–1939), французская драматическая актриса 239, *690*
Поляков С.А. *798*
Поманский Николай Николаевич (1887–1935), художник 355
Помпонацци (Pomponazzi, Pomponace) Пьетро (1462–1525), итальянский философ и алхимик 286
Понсон дю Террайль Пьер Алексис (1829–1871), французский прозаик 146
Попов В.В. *830*
Попов Николай Александрович (1871–1949), театральный деятель, режиссер, драматург, детский писатель 355, *740, 741*
Порфирий (232 или 233 – между 301 и 304), античный философ 78
Поселянин Е.(Погожев Е.Н.) *669*
Поспелов Г.Г. *736*
Потапенко И.Н. *748*
Потемкин П.П. *694*
Поттешер Морис (1867–1910), французский писатель и театральный деятель 280
Поэт Марсель (1866–1950), французский писатель 421, 422
Поярков Н.Е. *634*
Пракситель (ок. 390 – ок. 330 до н. э.), древнегреческий скульптор 65
Прево А. Ф., аббат *748*
Прево Эжен Марсель (1862–1941), французский прозаик 479
Прентан И. *820*

Прицкер Д.П. *696*
Прокл *695*
Прохоров Е.И. *618*
Прюдон Пьер Поль (1758–1823), французский живописец 457
Психари Эрнест (1883–1914), французский прозаик 499, 500, *811*
Пти Ж. 692, *777*
Пуаре Д. *771*
Пуаре Поль (1879–1944), парижский модельер 417, *770–772, 818*
Пуатье Диана де (1499–1566), возлюбленная французского короля Генриха II 506, *813*
Пугачев Емельян Иванович (1740 или 1742–1775), донской казак, предводитель казацко-крестьянского восстания 1773–1775 589
Пуже Л. *786*
Пуйале Э. *787*
Пуле-Маласси О. *691*
Пурвит Вильгельм Егорович (1872–1945), живописец 180
Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) 72, 106, 121, 204, 206, 207, 229, 253, 329, 336, 369, 399, 484, 555, 568, 580, 584, *634, 658, 680–682, 694, 743, 749, 825, 828*
Пуэн А. *777*
Пшибышевский Станислав (1868–1927), польский прозаик, драматург 11, 16, 375, *616, 619, 754*
Пьерне Анри Констан Габриель (1863–1937), французский композитор, органист, дирижер 457, *787*
Пюви де Шаванн (Пювис-де-Шавань) Пьер (1824–1898), французский живописец 455, *777, 789*
Пяст Вл. *617*
Пятницкий К.П. *646*

Рабенек (урожд. Бартельс, в первом браке Книппер) Элла (Елена) Ивановна (1875–1940), художница, танцмейстер, преподаватель сценического движения 353, 361, 362, 364, 365, 403–408, 451, 456, 465–468, *745–747, 766, 787, 791, 795*
Рабле (Раблэ) Франсуа (1494–1553), французский писатель 217, 238
Равель М. *819*
Радзимовские Н.А.и З.А. *825, 827*
Разин Степан Тимофеевич (ок. 1630–1671), донской казак, предводитель восстания 1670–1671 562, 590
Разумовский А. *815*
Райму *820*
Ракитин Юрий Львович (наст. имя Георгий Леонтьевич Ионин; 1882–1952), актер и режиссер 358, *743, 744*
Раковица Янко фон (?–1866), румынский боярин 425, *775*

Рамо Жан Филипп (1683–1764), французский композитор и музыкальный теоретик 407
Расин Жан (1639–1699), французский драматург, поэт 422, 430, *773*
Рафалович Сергей Львович (1875–1944), поэт, прозаик, драматург, театральный критик 375, *754*
Рафаэль Санти (1483–1520), итальянский живописец и архитектор 574, *665*
Рачинский Григорий Алексеевич (1859–1939), литератор, переводчик; председатель Религиозно-философского общества в Москве 348, *737*
Рашильд (Rachilde; наст. имя Маргарита Валлет; 1860–1953), французская романистка и драматург 191, 517, *814*
Ребиков Владимир Иванович (1866–1920), композитор, пианист 593
Регер М. *795*
Редон (Рэдон) Одилон (1840–1916), французский живописец, график, литограф 215, 216, 252, 458, *666, 791*
Редферн Дж. *772, 782*
Режан (наст. имя Габриэль Шарлотта Режю; 1856–1920), французская драматическая актриса 307, *725, 748*
Рейнгардт Макс (1873–1943), немецкий актер и режиссер 450, *786*
Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669), голландский живописец, рисовальщик, офортист 127, 458, *666*
Ремизов Алексей Михайлович (1877–1957), прозаик, драматург 53–58, 63, 226, 287, 288, 350, 351, 358, 400, 531, *617, 633–636, 673, 687, 688, 713, 744, 765, 817*
Ремизова Наталья Алексеевна (1904–1943), дочь А.М. Ремизова 57, *635, 636*
Ренан Жозеф Эрнест (1823–1892), французский писатель, историк, филолог-востоковед 480, 488, 490, 491, 499
Ренуар Огюст (1841–1919), французский живописец 514–516, *814*
Ренье Анри Франсуа Жозеф де (1864–1936), французский поэт и прозаик 185, 247, 286, 458, *677, 763, 764*
Репин Илья Ефимович (1844–1930), живописец 249, 558, 582, 589, *677, 828*
Репина И.А. *698*
Рерберг Федор Иванович (1865–1938), живописец, педагог 310, *725, 726*
Рёрих Николай Константинович (1874–1947), живописец, график, писатель, философ 180, 255, 384, 397, 398, *693, 695, 763*
Рёскин Джон (1819–1900), английский писатель, историк, искусствовед 371, 485, *750*

Ретиф де ла Бретон Никола-Эдм (1734–1806), французский прозаик 196
Рибера (Рибейра) Хусепе де (1591–1652), испанский живописец и гравёр 234, 235, *689*
Риве Гюстав (1848–1936), французский политический деятель, сенатор 325
Ривера Д. *830, 831*
Рие Лионель де (1870–1915), французский писатель 499
Риктюс Жеан (наст. имя Габриель Рандон; 1867–1933), французский поэт 439, *781*
Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844–1908), композитор, педагог, дирижер 230, *816, 819*
Риссельберг Тео ван (1862–1926), бельгийский живописец и рисовальщик 153, *668*
Ришпен Жан (наст. имя Огюст Жюль; 1849–1926), французский поэт, прозаик, драматург 493
Роберти Эрколе деи (Эрколе да Феррара; ок. 1450–1496), итальянский живописец 372
Робеспьер Максимилиан Мари Изидор (1758–1794), деятель Великой французской революции 380
Ровинский Д.А. *674*
Роден (Родэн) Огюст (1840–1917), французский скульптор 281, 457, 505, 514, 516, *791, 814*
Роденбах Ж. *755*
Розанов Василий Васильевич (1856–1919), критик, публицист, философ, прозаик 110, 121, 371, *669–671, 750*
Роллан Ромен (1866–1944), французский прозаик, драматург, публицист, эссеист 488, 490, 550, *809, 821*
Ролль Альфред Филипп (1846–1919), французский живописец и скульптор 234
Ромас Я. Д. *726*
Ромен (Ромэн) Жюль (1885–1972), французский поэт, прозаик, драматург 286
Рони (Rosny), братья (наст. имена Жозеф Анри Бёкс; 1856–1940, и Серафен Жюстен Франсуа Бёкс; 1859–1948), французские прозаики 162
Рони-старший 415, 416, 493, *770*
Ронсар Пьер де (1524–1585), французский поэт 266, *705*
Ропс Фелисьен (1833–1898), бельгийский график и живописец 439
Ропшин В. *см.* Савинков Б.В.
Россов Н. *800*
Ростан Эдмон (1868–1918), французский поэт и драматург 247, 514, 692, *814*
Ростропович М.Л. *763*

Рошгросс Жорж Антуан (1859–1938), французский живописец 455, *789*
Рошфор Анри де, маркиз (1831–1913), французский журналист 243, *794*
Рощина-Инсарова (урожд. Плещеева) Екатерина Николаевна (1883–1970), актриса 356, 366, 477, 478, *742, 748, 749, 802, 804*
Рубанович Семен Яковлевич (1888–1932?), поэт, переводчик 345, *736*
Рубенс Питер Пауэл (1577–1640), фламандский живописец 279, 463, *777*
Рубинштейн А.Г. *791*
Рубинштейн Н.Г. *640*
Рукавишников Иван Сергеевич (1877–1930), прозаик, поэт 268, *707*
Рунт Б.М. *660, 662*
Руо Жорж (1871–1958), французский живописец 443
Русакова А.А. *669, 670*
Руссель Керр Ксавье (1867–1944), французский живописец, литограф, график 443
Руссель Феликс, председатель муниципального совета в Париже 455
Руссо Жан Жак (1712–1778), французский писатель, философ 221, 291, 293, 359, *645*
Рутилий Намациан, Клавдий (конец IV в.– 1-я треть V в.), римский поэт 121, *648, 649, 655*
Руф Л. *795*
Руше Жак (1862–1957), директор парижской Оперы с 1914 до 1945 539, *819*
Рущиц Фердинанд Эдуардович (1870–1936), польский живописец 180
Рыбаков Константин Николаевич (1856–1916), актер Малого театра 358, 370, *742, 743*
Рыжова Варвара Николаевна (1871–1963), актриса Малого театра 370
Рылов Аркадий Александрович (1870–1939), живописец 180
Рындина (наст. фам. Брылкина) Лидия Дмитриевна (1883–1964), актриса театра и кинематографа, литератор 355, 363, *741, 747*
Рэдон *см.* Редон
Рюд Франсуа (1784–1855), французский скульптор 445, *783*
Рютбёф (ок. 1230–1285), французский поэт и драматург 359
Рябушинский Николай Павлович (1876–1951), меценат, художник-любитель, издатель журнала «Золотое Руно» 352, 355

Сабатье Поль (1854–1941), французский химик, лауреат Нобелевской премии (1912) 511
Сабашникова (в замужестве Волошина) Маргарита Васильевна (1882–1973), художница и поэтесса; первая жена М.Волошина 319, *617, 624–626, 665, 718, 805*
Савина М.Г. *640*
Савинков Борис Викторович (псевдоним – В. Ропшин; 1879–1925), прозаик, публицист, политический деятель 374, 753, *808, 831*
Савинская Татьяна Александровна, танцовщица в труппе Рабенек, постановщица балетов 362, 468
Савиньи *см.* Севинье М.
Савонарола Джироламо (1452–1498), настоятель монастыря доминиканцев во Флоренции, религиозный проповедник 429
Сада Якко (Садаякко или Сада; 1871–1946), японская танцовщица 456, *790*
Садовская (урожд. Лазарева) Ольга Осиповна (1846–1919), актриса Малого театра 358, 370, *742, 743*
Садовский Пров Михайлович (1874–1947), актер Малого театра 369, 477
Садовской (наст. фам. Садовский) Борис Александрович (1881–1952), поэт, прозаик, критик, историк литературы 340, 358, *637, 743*
Сайан Луи (1880–1915), французский писатель 499
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович (1826–1889) 288, *640, 660*
Самарин Иван Васильевич (1817–1885), актер Малого театра, педагог 370
Самарин Юрий Федорович (1819–1876), публицист, общественный деятель, литературный критик 348
Самков В.А. *688, 816*
Самэн (Самен) Альбер Виктор (1858–1900), французский поэт 56, *621, 635*
Санд (Занд) Жорж (наст. имя Аврора Дюпен, по мужу Дюдеван; 1804–1876), французская писательница-прозаик 196, 283, 375, 459, *754, 792*
Сан Джулиано Антонино Патерно-Кастелло, маркиз ди (1852–1914), итальянский политический деятель, министр иностранных дел в 1905–1906, 1910–1914 487, *809*
Санин (наст. фам. Шёнберг) Александр Акимович (1869–1955), актер, режиссер 231, *688*
Сапунов Николай Николаевич (1880–1912), живописец, театральный художник 252, 253, 385, 386, 396, *759, 763*
Сартин Г. де *644*
Сарьян Мартирос Сергеевич (1880–1972), живописец 352, 383, 385, 387–391, 398, *739, 758, 760, 761*

Сатерленд Л. *771*
Сведомские, братья Александр Александрович (1848–1911) и Павел Александрович (1849–1904), живописцы 164
Свистунов Петр Николаевич (1803–1889), декабрист 583, *828*
Свифт Джонатан (1667–1745), английский прозаик, политический деятель 87, 144, *644, 660*
Се Л. *782*
Сеар А. *770*
Северин (наст. имя Каролин Реми; 1855–1929), французская журналистка и прозаик 415
Северы 121, *655*
Северюхин Д.Я. *683, 692, 693, 740*
Северянин Игорь (наст. имя Игорь Васильевич Лотарев; 1887–1941), поэт 373, 375, *751, 752, 754*
Севинье (в тексте: Савиньи) Мари де Рабютен-Шанталь, маркиза де (1626–1696), французская писательница 146
Сегонзак (Сегонсак) Андре Дюнуайе де (1884–1974), французский живописец и график 424
Сезанн (Сезан) Поль (1839–1906), французский живописец 252, 310, 343, 345, 393, 394, *687, 761, 782*
Селибер Г. *821*
Сен-Виктор Поль де (1825–1881), французский эссеист и критик 285, 366, *748, 810*
Сенека Луций Анней *714*
Сенкевич Генрик (1846–1916), польский прозаик 71, *640*
Сен-Санс (Saint-Sans) Камиль (1835–1921), французский композитор, пианист, дирижер, музыкальный критик 450, *795, 814, 819*
Сен-Симон Клод Анри де Рувруа, граф (1760–1825), французский мыслитель 291, 315
Сент-Бёв Шарль Огюстен (1804–1869), французский литературный критик и поэт 283, 445, 507, *712, 783, 813*
Сент-Эвремон (Saint-Evremond) Шарль де (1614–1703), французский писатель 285
Сеон А. *777*
Серафимович (наст. фам. Попов) Александр Серафимович (1863–1949), прозаик 358, *744*
Сергеев-Ценский (наст. фам. Сергеев) Сергей Николаевич (1875–1958), прозаик 116, 219, 375, *645, 754*
Серков А.И. *807*
Серов Валентин Александрович (1865–1911), живописец, график 252, 384, *759, 823*
Серюзье Поль (1864–1927), французский живописец 215
Сеше (Séché) Альфонс (1876–1964), французский прозаик, критик 530, 531, 533, 534, *817*

Сеше Леон (1848–1914), французский поэт, прозаик, историк литературы 348
Сиданер *см.* Ле Сиданер
Сизеран *см.* Ла Сизеран
Сизов М.И. *734*
Силард Л. *643*
Симмен *782*
Симов В.А. *680, 724*
Симондс (Саймондс) Джон Аддингтон (1840–1893), английский художественный критик и историк искусства 371, *750*
Симоненко Ю. Н. *703*
Скарлатти *791*
Скаррон Поль (1610–1660), французский прозаик, драматург 510
Скобелев М.Д. *792*
Скуратов-Бельский Григорий Лукьянович (Малюта) (?–1573), думный дворянин, приближенный Ивана IV, глава опричного террора 206
Слонимский Л. *804*
Случевский Константин Константинович (1837–1904), поэт, прозаик, очеркист, переводчик 275
Смирдин А.Ф. *825*
Смирнов, театральный художник 358
Смирнов-Сокольский Н.П. *825*
Смирнова Наталья Сергеевна (1887–1952), художница 354
Соваль *779*
Соколов А.А. *800*
Соколов Сергей Алексеевич (псевдоним – Сергей Кречетов; 1878–1936), поэт, критик, владелец издательства «Гриф» 358, *708* (Гриф), *744*
Соколовский В.В. *763*
Сократ (470/469–399 до н. э.), древнегреческий философ 34, 35, *625, 641, 720, 721*
Солиман *см.* Сулейман
Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900), философ, поэт, публицист, критик 113, 348, 349, 435, *653, 717, 719, 721*
Соловьев Сергей Михайлович (1885–1942), поэт, прозаик, религиозный публицист, переводчик 336, 358, 362, *617, 628, 637, 638, 733, 734, 744*
Соловьева Поликсена Сергеевна (псевдоним – Allegro; 1867–1924), поэтесса, детская писательница, прозаик 319
Сологуб Федор (наст. имя Федор Кузьмич Тетерников; 1863–1927), поэт, прозаик, драматург, переводчик 76, 93–95, 97, 98, 100–102, 107, 109, 110, 219, 220, 248, 268, 287, 288, 308, 338, 375, 400, *634, 642–648, 661, 707, 713, 754, 765, 808*

Сомов Константин Андреевич (1869–1939), живописец 226, 250, 253, 254, 384, 388, *687, 693*
Софокл (ок. 496–406 до н. э.), древнегреческий драматург 121
Софья Алексеевна (1657–1704), царевна, сестра Петра I 589, *829*
Спёльберх (Спёльберк) де Лованжуль Шарль (1836–1907), бельгийский библиофил и коллекционер 282, *712*
Спенсер Герберт (1820–1903), английский философ 480
Сперанская 587
Сталь Анна Луиза Жермена де (1766–1817), французская писательница, теоретик литературы 375, *754*
Станиславский (наст. фам. Алексеев) Константин Сергеевич (1863–1938), режиссер и актер 339, *671, 682, 734, 799, 800, 802*
Станлей *см.* Стенли
Старк Э. А. *681*
Стасов Владимир Васильевич (1824–1906), художественный и музыкальный критик, историк искусства 587, *640*
Стейнель (Steinheil) Маргерит (1869–1954) 243, 283, *691*
Стейнлен Теофиль Александр (1859–1923), французский живописец и график 439, *781*
Стеллецкий Дмитрий Семенович (1875–1947), скульптор, живописец, театральный художник 251, *693, 694*
Стендаль (наст. имя Анри Мари Бейль; 1783–1842), французский прозаик 416, 448, 531, *818*
Стенли (Станлей) Генри Мортон (1841–1904), английский путешественник, исследователь Африки 483
Степанов Александр Петрович (1781–1837), енисейский и саратовский гражданский губернатор 575, *826*
Степанов Г.В. *696*
Стернин Г.Ю. *669, 692*
Столица (урожд. Ершова) Любовь Никитична (1884–1934), поэтесса 319, 322, 401, *765*
Столыпин П.А. *792*
Страшкова О.К. *643*
Стрепетова П.А. *640*
Строева М.Н. *800*
Струве Н.А. *821*
Струве П.Б. *731, 734, 735*
Ступин Алексей Дмитриевич (1846–1915), основатель книгоиздательства в Москве (1868–1918) 342
Субботин К.Н. *829*
Суворин А.А. *642*
Суворов Александр Васильевич (1730–1800), полководец, генералиссимус 583, 588, *829*

Судейкин Сергей Юрьевич (1882–1946), живописец 252, 253, 385, 386, 388, *758, 759*
Суза (Souza) Робер де (1865–1946), французский поэт, литературный критик 286
Суинберн Алджернон Чарлз (1837–1909), английский поэт 259
Сулейман (Солиман) I Кануни (Великолепный; 1495–1566), турецкий султан (1520–1566) 140 (Солиман II), *662*
Сулержицкий Л.А. *799*
Суреньян В.В. *682*
Суриков Александр Иванович (1856–1930), брат художника 566, 569, 575, 588, *829*
Суриков Александр Степанович (1794–1854), полковой атаман 563, *824, 825*
Суриков Василий Иванович (1848–1916), живописец 350, 384, 554, 556, 558, 560–562, 564, 566–569, 571, 573, 579, 580, 589–591, *759, 822–829*
Суриков Василий Иванович, дед художника 563, 564, *824*
Суриков Василий Матвеевич (ум. 1868), двоюродный дядя художника 564, *825*
Суриков Иван Васильевич (1809–1859), отец художника 563, *824, 825*
Суриков Иван Васильевич (младший) (1807–1845), дядя художника 568
Суриков Марк Васильевич (1829–1856), дядя художника 563, 564, 568, *824, 825*
Сурикова Екатерина Ивановна, сестра художника 566, 568, 574
Сурикова (урожд. Шаре) Елизавета Августовна (1858–1888), жена художника 583, 587, 590, *828, 829*
Сурикова Елизавета Ивановна, сестра художника 566, 567
Сурикова (урожд. Торгошина) Прасковья Федоровна (1818–1895), мать художника 565–571, 573, 584, *825*
Сырнев Леонид Александрович (?–1941), живописец 355
Сюарес Андре (1868–1948), французский поэт, критик, эссеист 447–449, 488, 490, 494, 550, *785, 786, 809, 821*
Сюлли-Прюдом (наст. имя Рене Франсуа Арман Прюдом; 1839–1907), французский поэт 283
Сюннерберг К.А.*см.* Эрберг Конст.

Таисия, св. *622*
Тайманова М. *726*
Тайманова Т.С. *821*
Такке Борис Александрович (1889–1951), живописец, график 343, 346

Таксиль Лео (1854–1907), французский литератор-антиклерикал 172, *674*
Такташева Н.А. *617*
Тальников Д.Л. *681*
Тамерлан *797*
Таро Жером (наст. имя Эрнест; 1874–1953) и Жан (наст. имя Шарль; 1877–1952), французские писатели 550, *822*
Тархов Николай Александрович (1871–1930), живописец 215
Татаринова М.А. *778*
Твен (Твэн) Марк (наст. имя Сэмюэл Ленгхорн Клеменс; 1835–1910), американский прозаик 312, *726*
Теннисон Альфред, лорд (1809–1892), английский поэт 538, *819*
Теплиц Е. *815*
Тереза (Тереса) Авильская, св. (наст. имя Тереса Санчес де Сепеда-и-Аумада; 1515–1582), испанская писательница-мистик, монахиня-кармелитка 88, 263, *704*
Терёхина В.Н. *751*
Тиандер К.Ф. *796*
Тименчик Р.Д. 621, 636, *706*
Тимм Василий Федорович (1820–1895), художник 576, *827*
Тинторетто (Якопо Робусти; 1518–1594), итальянский живописец 372, 590
Тихонравов Н.С. *828*
Тихонов А.Н. 667
Тициан (Тициано Вечеллио; ок. 1476/77 или 1489/90 – 1576), итальянский живописец 574
Токарев А.П. (1893–1924), художник 353
Толоконников А.А. *726*
Толстая А.И. *807*
Толстая Александра Львовна, графиня (1884–1979), дочь Л.Н.Толстого, общественный деятель, публицист, мемуарист 461
Толстая М.Н. *793*
Толстая (урожд. Берс) Софья Андреевна, графиня (1844–1919), жена Л.Н. Толстого 331, 460, 590, *685, 792, 793, 829*
Толстой Алексей Константинович, граф (1817–1875), поэт, прозаик, драматург 401, 484, *693, 694*
Толстой Алексей Николаевич, граф (1883–1945), прозаик, поэт 287, 288, 350, 351, 358, 399, 401, 402, *634, 701, 702, 710, 712, 713, 744, 764–766*
Толстой Лев Николаевич, граф (1828–1910) 126, 193, 194, 220, 249, 291, 294, 308, 328–334, 336, 338, 348, 354, 364, 401, 429, 447, 460, 461, 484, 486, 531, 557, 572, 580, 591, *634, 685, 731, 732, 734, 740, 746, 747, 792, 793, 809, 818, 826, 829*
Толстой П.А. *793*

Толстой Федор Петрович, граф (1783–1873), медальер, скульптор, живописец и график, вице-президент (1828–1859) и товарищ президента (1859–1868) петербургской Академии художеств 484, *806, 807*
Толстых Г.А. *734*
Толмачев М.В. *640, 641*
Тома Г. *690*
Торгошин Матвей Егорович, брат деда В.И. Сурикова 565
Торгошин Степан Федорович (1810–?), дядя В.И. Сурикова 565, 580–581, 583, *825*
Торгошин Федор Егорович (ум. 1845), дед В.И. Сурикова 565
Торгошина Евдокия (Авдотья) Васильевна, жена С.Ф. Торгошина 583
Торгошины, двоюродные сестры В.И. Сурикова 565
Торке *785*
Торре Мишель дела (1890–1915), французский писатель 499
Торта Рене (1862–?), парижский судебный следователь, почетный председатель апелляционного суда 463
Трен *788*
Третьяков Павел Михайлович (1832–1898), коллекционер русской живописи, основатель художественной галереи в Москве 558, 582
Тристан Л'Эрмит (Tristan L'Hermite) Франсуа (1601–1655), французский поэт и драматург 285
Тройницкий С.Н. *687*
Трубецкой Евгений Николаевич, князь (1863–1920), философ, правовед, общественный деятель 348, *734*
Трубников Александр Александрович (1882–1966), историк искусства, писатель 371, *750*
Труханова Наталья Владимировна (1885–1956), танцовщица 450, 454, 455, *786*
Трынкина Е. *726*
Тугендхольд Я. А. *762*
Тура Козимо (1429/1430–1495), итальянский живописец 372
Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) 43, 292, 308, 336, 401, *640, 686, 734*
Турченко Л.Г., художник 354
Турыгин А.А. *669, 823*
Туте (Тутэ) Жозеф (1855–1927), французский генерал 433–435, 453
Тэн Ипполит (1828–1893), французский философ, социолог искусства, историк 250, 480, 488, 491, *640, 693*
Тюро-Данжен Франсуа (1872–1944), французский востоковед 183 (Тюрос), *677*
Тютчев Федор Иванович (1803–1873), поэт, публицист 106, 336, *671*
Тяпков С.Н. *653*

Уайльд Оскар (1854–1900), английский прозаик, драматург, поэт, эссеист 74, 171–173, 218, 375, 478, 482, *641, 651, 674, 754, 798, 802, 803*
Уайт П. *815*
Увилль Жерар д' (наст. имя Мари Луиза Антуанетта де Эредиа; 1875–1963), французская поэтесса, прозаик 458, *791*
Удин (Юдин) Жан д' (1870–1938), французский критик, музыковед, философ 451, *787*
Уистлер Джеймс Мак-Нейл (1834–1903), американский живописец 217
Уитмен (Витман) Уолт (1819–1892), американский поэт, публицист 470, *798*
Уланд Л. *805*
Ульянов Николай Павлович (1875–1949), художник 353, 362, *758*
Урусов Александр Иванович, князь (1843–1900), адвокат, общественный деятель 71–76, *639–641*
Урусова Е.П. *828*
Усов Д.С. *706, 708*
Успенский Г.И. *640*
Уткин Петр Саввич (1877–1934), живописец 216, 249, 342, 352, 383, 386, *693, 758, 760*
Уэбстер (Вебстер) Джон (1580–1625), английский драматург 372, *751*
Уэллс (Уэльс) Герберт Джордж (1866–1946), английский прозаик 50, 51, 145, 315, 533, *633, 727, 818*

Фабр Жан Анри (1823–1915), французский энтомолог 517
Фаге (Фагэ) Эмиль (1846–1916), французский литературовед и критик 139, *661*
Фальер Клеман Арман (1841–1931), французский политический деятель, президент в 1906–1913 241–244, 454, 455, *687, 690*
Фальк Роберт Рафаилович (1886–1958), живописец, график, театральный художник 343, 346
Федоров А.В. *785*
Федорова В.М. *661*
Фейнберг Л.Е. *726*
Фелицын С. *714*
Фельдман О.М. *749*
Феофилактов Николай Петрович (1878–1941), график, живописец 252, 253
Феспис (Феспид; VI в. до н. э.), древнегреческий трагический поэт 308
Фесслер (Феслер) Адольф Иванович (1826–1885), живописец 179, 593, *675*

Фет (Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820–1892), поэт, прозаик, переводчик 106, 113, 114, 340, *654, 719, 723*
Фидлер **Ф.Ф.** *754*
Филигер Ш. *777*
Филипп II (382–336 до н. э.), царь Македонии 510
Филипп II Габсбург (1527–1598), испанский король (1556–1598) *609*
Филонова К.Г. *689*
Философов Д.В. *666, 731*
Фламмарион Камиль (1842–1925), французский астроном и писатель 562, *824*
Фландрен Жюль (1871–1947), французский живописец 443, 782
Флашон (в тексте: Фланшон) Виктор (1856–1928), директор и главный редактор парижской газеты «La Lanterne» в 1902–1911 463, 464, *794*
Флерковский Федор (?–1866) 557, 572, *826*
Флобер Гюстав (1821–1880), французский прозаик 23, 71, 72, 75, 192, 209, 211, 243, 416, *622, 640, 679, 683, 684, 691, 712*
Фокин М.М. *695*
Фоконье *см.* Ле Фоконье
Фольмёллер К.Г. *786*
Фома Кемпийский (Томас Хемеркен, Хеммерлейн или Маллеолус; ок. 1380–1471), нидерландский христианский писатель 259
Фонвизин (Фон-Визен) Артур Владимирович (1882–1972), график, живописец 346
Фор П. *777*
Фор Феликс (1841–1899), французский политический деятель, президент в 1895–1899 243, *691*
Форд Дж. *616*
Форен (Форэн) Жан Луи (1852–1931), французский живописец и график 492
Фофанов К.М. *745*
Франк С.Л. *731*
Франс Анатоль (наст. имя Анатоль Франсуа Тибо; 1844–1924), французский прозаик, поэт, литературный критик, публицист 23, 74, 86, 107, 171, 202, 256–259, 456, 482, 490, 514, 515, *622, 641, 647, 674, 695–697, 790, 814*
Франц-Иосиф I Габсбург (1830–1916), император Австрии и король Венгрии (с 1848), император Австро-Венгрии (с 1867) 487, *809*
Франциск Ассизский, св. (1182–1226), христианский подвижник, основатель монашеского ордена францисканцев 49, 257, *633, 696*
Фрезинский Б.Я. *755, 830–833*
Фрейд З. *784*
Френей *см.* Ла Френей

Френуа (Fresnoy, наст. фам. Кассинелли) Андре дю (1887–1914), французский критик 488, *809*
Фриан Эмиль (1863–1932), французский живописец 234
Фридман Зигварт (в тексте: Зигмунд; 1842–1916), австрийский актер 425, *775*
Фриних (ок. 540 – ок. 470 до н. э.), древнегреческий драматург 308
Фронде П. *787*
Фуллер Мария Лой (Луи) (1862–1928), американская танцовщица 403, 451, 455–457, 466, 467, *787, 789–791*
Фурье Шарль (1772–1837), французский социалист 315

Хайлов А.И. *764*
Хаминова З. *795*
Хесс А. *795*
Химона Николай Петрович (1865–1920), художник и педагог 180
Ходасевич В.М. *726*
Ходасевич В.Ф. *752, 753*
Ходлер Ф. *684*
Хозяинов Иван Михайлович (ум. 1856), родственник В.И. Сурикова, иконописец 573, *826*
Хокусай (Хокусаи) Кацусика (1760–1849), японский живописец и рисовальщик 343
Хомяков Алексей Степанович (1804–1860), философ, богослов, публицист, критик, поэт 348, 349, 401, *737, 738*
Хрулева Р.П. *732, 808*

Цветаева Марина Ивановна (1892–1941), поэтесса, прозаик 319, 320, 322, *622, 678, 703, 728, 729, 752*
Цветковская Е.К. *798*
Цезарь, Гай Юлий (100–44 до н. э.), римский государственный деятель и полководец 111, 122, 429
Цеппелин Ф. *816*
Цетлин М.О. *831, 832*
Цецилия, св.(II или III в.), христианская мученица 88

Чайковский Петр Ильич (1840–1893), композитор 230, *815, 819*
Чарская Л.А. *730*
Чеботаревская Ан. Н. 642, 647, *808, 809*
Черепнин Н.Н. *695*
Чернов Петр, товарищ В.И.Сурикова 573
Чернышев Т.П., живописец 211
Чернышевский Н.Г. *686*
Чертков Владимир Григорьевич (1854–1936), общественный деятель, издатель; друг Л.Н. Толстого 460 (Шестков), 461, *793*

Черубина де Габриак (наст. имя Елизавета Ивановна Дмитриева, в замужестве Васильева; 1887–1928), поэтесса, переводчица 260, 261, 263–266, 319, 322, *698–705, 729*
Чехов Антон Павлович (1860–1904) 43, 193, 230, 308, 336, 356, 358, *629, 640, 645, 741*
Чехонин Сергей Васильевич (1878–1936), график, художник книги, мастер декоративно-прикладного искусства 211
Чистов К.В. *673*
Чистяков Павел Петрович (1832–1919), живописец и педагог 578
Чичерин Г.В. *622*
Чуваков В.Н. *629*
Чуковский К.И. *617, 638, 672, 707, 796*
Чулков Г.И. *706, 715*
Чулковы *637*
Чушкин Н.Н. *801*

Шаврин В.В., живописец 211
Шагинян М.С. *729*
Шаляпин Федор Иванович (1873–1938), певец 229, 557, 572, *688*
Шампольон (Шамполион) Жан Франсуа (1790–1832), французский египтолог 104
Шамшин Петр Михайлович (1811–1895), живописец и педагог 578
Шанель Г. *818*
Шанько Т.Б. *698*
Шаповалов, казак 573
Шапюи *779*
Шарден Жан Батист Симеон (1699–1779), французский живописец 590
Шаре М.А. *828*
Шармуа Жозе де (1879–1914 или 1919), французский скульптор 444, 445, 504–509, *770, 783, 812, 813*
Шарпантье М. А. *819*
Шатобриан Франсуа Рене (1768–1848), французский прозаик, философ 221, 495, *686*
Шах-Азизова Т.К. *749*
Швабе К. *777*
Шведова Л. *614*
Швоб Марсель (1867–1905), французский прозаик, переводчик, критик 7, 280, 318, *651, 717, 719, 728*
Шебуев Василий Кузьмич (1777–1855), живописец 574
Шевич Сергей Егорович фон, (1835–1911), социалист, журналист 425, *775*
Шевченко Тарас Григорьевич (1814–1861), украинский поэт, художник 484, *807*

Шекспир Уильям (1564–1616), английский драматург, поэт 7, 146, 205, 218, 220, 280, 281, 478, *616, 679, 685, 697, 800, 801, 803*
Шелемская Нина (1898–?), танцовщица в труппе Рабенек 468, *795*
Шелли Перси Биши (1792–1822), английский поэт, драматург 114, 470, *798*
Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф (1775–1854), немецкий философ и теоретик искусства 348
Шемшурин А.А. *701*
Шенье Андре Мари (1762–1794), французский поэт и публицист 457
Шервашидзе-Чачба Александр Константинович (1867–1968), абхазский князь, театральный художник 177, 251, 593, *702*
Шере Жюль (1836–1933), французский художник 395
Шерлев, казак 566
Шиллер Ф. *732*
Ширшов 310
Шитов М.А., живописец 211, 214, 217, 253
Шлиман Генрих (1822–1890), немецкий археолог 183, *676*
Шмаков Г.Г. *621*
Шмаровин Владимир Егорович (1850–1924), организатор московского художественного кружка «Среды» 583, *828*
Шмаровин Н.Е. *828*
Шмелев Иван Сергеевич (1873–1950), прозаик 358, *744*
Шмидт Е.О. *833*
Шолль О. *772*
Шопен Фридерик (1810–1849), польский композитор и пианист 406, *786, 787, 791, 795*
Шопенгауэр Артур (1788–1860), немецкий философ 200–202, *680, 719, 721*
Шрейнцер (в тексте: Шренцер) Карл Август Матвеевич (1815 или 1819–1887), живописец, инспектор классов Академии художеств 575, 577, *826*
Штейн Эразм Ильич, поэт 377, 381, 382, *754, 755, 757, 830*
Штейнер Рудольф (1861–1925), австрийско-немецкий философ, мистик, основатель Антропософского общества 426, 679, *722, 776*
Штук Франц фон (1863–1928), немецкий живописец, скульптор, график 49, 50, *633*
Шуберт Франц (1797–1828), австрийский композитор 406, *787, 791, 795*
Шубникова-Гусева Н.И. *751*
Шуман (Schumann) Роберт (1810–1856), немецкий композитор и музыкальный критик 407, *795*
Шумихин С.В. 685, 687, *702, 710*

Щапов Афанасий Прокопьевич (1830–1876), историк, публицист, этнограф, статистик 569, *826*
Щемелева Л.М. *750*
Щепкин Михаил Семенович (1788–1863), актер 370
Щербина Николай Федорович (1821–1869), поэт 484
Щукин Сергей Иванович (1854–1937), коллекционер, меценат 394, 590, *762*

Эвальд *см.* Эванс
Эванс Артур (1851–1941), английский археолог 183 (Эвальд), 254 (Эвальд), *676*
Эврипид *см.* Еврипид
Эдисон (Эдиссон) Томас Алва (1847–1931), американский изобретатель и предприниматель 105, 431–433, *778*
Эккерман Иоганн Петер (1792–1854), секретарь И. В. Гёте в 1823–1832 гг. 74, *641, 651*
Эллис (наст. имя Лев Львович Кобылинский; 1879–1947), поэт, критик, переводчик, религиозный публицист 339, 340, *651, 734, 802*
Эль Греко (El Greco; наст. имя Доменико Теотокопули; 1541–1614), испанский живописец 286
Энгельс О.В. 310
Энди Венсан Поль Мари Теодор д' (1851–1931), французский композитор и теоретик музыки 450
Энник Л. *770*
Эпикур (341–270 до н. э.), древнегреческий философ 89
Эразм Роттердамский, Дезидерий (1469–1536), гуманист эпохи Возрождения; филолог, писатель 236, *690*
Эрберг Конст. *715*
Эрвье Поль (1857–1915), французский прозаик, драматург 517
Эредиа Жозе-Мариа де (1842–1905), французский поэт 40, 42, 142, 400, 458, *624, 631*
Эренбург Илья Григорьевич (1891–1967), поэт, прозаик, переводчик, критик, публицист, общественный деятель 377–381, 594, 596–598, 601, 602, *754–757, 816, 830–834*
Эрн В.Ф. *737*
Эрнест-Шарль (наст. имя Поль Ренесон; 1875–1953), французский критик, публицист 162
Эсхил (ок. 525–456 до н. э.), древнегреческий драматург 308, 336
Эфрос Н.Е. *681, 682, 737, 748, 749, 799*
Эччелино (Эццелино III да Романо; 1194–1259), князь, полководец; тиран Падуи и Вероны 478

Юдин Ж. д' *см.* Удин Ж. д'
Южин (наст. фам. Сумбатов) Александр Иванович (1857–1927), актер, драматург 370
Юзанн (Uzanne) Луи Октав (1852–1931), французский литератор и библиофил 283
Юлиан Флавий, Клавдий (331–363), римский император (361–363) 121
Юлий II, папа *665*
Юмьер Робер д' (1868–1915), французский поэт, переводчик, театральный деятель 499, *811*
Юнге (урожд. Толстая) Екатерина Федоровна (1843–1913), художница, мемуаристка 484, 485, *804–808*
Юнге Ф.Э. *806*
Юон К.Ф. *760*
Юрьев М. *803*
Юшкевич Семен Соломонович (1868–1927), прозаик, драматург 339, *733–735, 742*

Яблоновский С.В. *725, 749*
Яблочкина Александра Александровна (1866–1964), актриса Малого театра 370, *750*
Явленский Алексей Георгиевич (1864–1941), живописец 215, 346, 383, *736, 760*
Яковлев Михаил Николаевич (1880–1942), живописец, график, театральный художник 211–214, 249, *684*
Якулов Георгий (Юрий) Богданович (1884–1928), художник 352, 360, 396, 397, *739, 760*
Янтарев Е.Л. *766*
Яремич Степан Петрович (1869–1939), живописец и график, историк искусства, коллекционер, музейный работник 251, *694, 823*
Ярцев П.М. *616, 680–682*

Bénézit E. *813*
Bresdin, m-lle 459
Chastenet J. *767*
Décaudin M. *816*
Lubin G. *792*
Orchidée, m-lle (наст. имя Вильма Банки; 1891–?), танцовщица, ученица Л. Фуллер 456, 457, *787, 790*
Steinheil *см.* Стейнель
Valmy-Baysse J. *692*
Vollmer H. *813*
Willy *см.* Колетт

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОЗА
1906–1916
Очерки, статьи, рецензии

Лики творчества . . . 7 . . . 616
Театр – сонное видение . . . 7 . . . 616
«Ярь». Стихотворения Сергея Городецкого . . . 12 . . . 617
«Александрийские песни» Кузмина . . . 22 . . . 620
«Эрос» Вячеслава Иванова . . . 30 . . . 624
«Стихотворения» Ивана Бунина . . . 39 . . . 627
«Елеазар», рассказ Леонида Андреева . . . 43 . . . 629
Алексей Ремизов. «Посолонь» . . . 53 . . . 633
Александр Блок. «Нечаянная Радость» . . . 63 . . . 636
Князь А.И. Урусов . . . 71 . . . 639
Федор Сологуб. «Дар мудрых пчел» . . . 76 . . . 642
Реми де Гурмон. «Une Nuit au Luxembourg» . . . 82 . . . 643
Леонид Андреев и Феодор Сологуб . . . 93 . . . 644
Поль Верлэн. Стихи избранные и переведенные Ф. Сологубом . . . 102 . . . 647
Валерий Брюсов. «Пути и перепутья» . . . 110 . . . 648
Город в поэзии Валерия Брюсова . . . 123 . . . 658
Вилье де Лиль-Адан . . . 138 . . . 659
Верхарн. <I> . . . 150 . . . 663
Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов . . . 153 . . . 663
Выставка М.В. Нестерова . . . 163 . . . 669
Некто в сером . . . 166 . . . 671
К.Ф. Богаевский . . . 177 . . . 675
Откровения детских игр . . . 187 . . . 677
«Борис Годунов» на сцене Московского Художественного театра . . . 204 . . . 680
Книги и писатели. <I> . . . 209 . . . 683
Русская живопись в 1908 г. «Венок» . . . 211 . . . 683
Похвала моралистам . . . 218 . . . 685
Книги и писатели. <II> <А. Ремизов. «Что есть табак»> . . . 226 . . . 687
«Борис Годунов» в Парижской Опере . . . 228 . . . 688

Парижские салоны 1908 года. Национальный Салон 233 689
Президент Фальер и смертная казнь. 241 690
Выставка Гастона Латуша 245 692
Картинные выставки. «Салон» 248 692
Французская литература. <I> 256 695
Лики творчества. 260 698
Гороскоп Черубины де Габриак 260 698
И.Ф. Анненский – лирик 267 705
Первая выставка в редакции «Аполлона». 278 711
Французская литература. <II>. 280 711
Гр. Ал. Ник. Толстой. «Сорочьи сказки». 287 712
Проповедь новой естественности
(О романе А. Каменского «Люди») 290 713
Horomedon 297. 716
Имел ли Художественный театр право инсценировать
«Братьев Карамазовых»? – Имел 306 724
Выставка ученических работ в школе Рерберга. 310 725
Вечный Адам (Посмертная повесть Жюля Верна) 311 726
Об искусстве актеров (По поводу лекции
кн. С.М. Волконского в Художественном театре) . . 316 727
Женская поэзия 319 728
Закон и нравы (Из жизни Запада). 323 731
Судьба Льва Толстого 328 731
Московская хроника. 335
<I>. «Карамазовы». Литературные группировки . . 335 733
<II>. Выставки. Акварельная. «Бубновый Валет».
Литературная жизнь 341 735
<V>. Выставки. Товарищество московских
художников 350 738
<VI>. Выставки. «Независимые». – Театры.
Незлобина. Малый. Худож.-литературный
кружок. – Лекции. О литературной богеме... . . . . . 354 739
<VII>.Художественная жизнь. «Ночь в Испании» –
декорации П. Кончаловского. – Античные
танцы в студии Е.И. Рабенек (Книппер). –
Театры. Незлобина 360 745
<VIII>. Танцы 364 747
<IX>. Театры. «La dame aux camélias» на сцене
Театра Незлобина. Возобновление «Горе от
ума» в Малом театре 365 747
«Образы Италии» П. Муратова 371 750

«О модных позах и трафаретах». Стихи г. Игоря-Северянина и г-жи Марии Папер 373 751
Позы и трафареты (Стихи Э.И. Штейна и И. Эренбурга) . . . 377 754
Художественные итоги зимы 1910—1911 гг. (Москва) 383 758
Поэты русского склада 399 763
Культура танца 403 766
Письма из Парижа 409 766
Войны мы не хотим 409 767
«Liberté» 410 768
Бунт машин 412 769
Девятая тризна 414 770
Святилища мод 416 770
Обед в 280 миллионов 419 772
Выставки Парижа 421 773
Кубисты 423 774
Гений головокружения 424 774
Все мы будем раздавлены автомобилями 426 776
Анри де Гру 428 776
Мужские моды 429 778
«Грядущая Ева и Эдиссон» 431 778
Междоусобия в Удже 433 779
Катехизис международной морали 435 779
Салон мебели 436 780
Театр апашей 437 780
Марсель Ленуар 439 781
«Маленькое кафе» 441 781
Осенний салон 442 782
Памятник Бетховену 444 783
Джиоконда на аэропланах 445 784
Достоевский во Франции 447 784
Танцы в Париже 450 786
Серии катастроф 451 787
Сербский король в Париже 454 788
Луи Фуллер и Айседора Дункан 455 789
Забытый. Бреден 458 791
Madame Adam о Л. Толстом 460 792
Монтрейльская катастрофа 461 794
Дело о торговле малолетними 463 794
Танцы Рабенек 465 795
«Зарево зорь» 469 796

Москва. Театры 473 799
«Гамлет» на сцене Художественного театра 473 799
Малый театр 477 802
Итоги П.Д. Боборыкина 479 804
Екатерина Феодоровна Юнге (Некролог) 484 804
Париж и война 487 808
Поколение 1914 г. 487 809
Литература в 1915 году 491 810
Жертвы 495 810
Верхарн. <II> 501 812
Гробница поэта 504 812
Маленькие недосмотры 509 814
Последний смотр 513 814
Русский балет 517 815
Цеппелины над Парижем 522 816
Год назад 525 817
«Адские войны» 529 817
Reprise des affaires 535 818
Франция и война 540 820
Шарль Пеги 547 821
Суриков 554 822
Суриков (Материалы для биографии) 560 822
Исторические судьбы Феодосии и значение Киммерии в русском искусстве 592 829
Илья Эренбург – поэт 594 830
Судьба Верхарна 603 835
Эмиль Верхарн 612 836

Комментарии 614
Указатель имен 837

В оформлении суперобложки
использована акварель
М. Волошина «Ореолы облаков». 1928 г.

Волошин, Максимилиан Александрович

В68 **Собрание сочинений.** Т. 6, кн. 1. Проза 1906–1916. Очерки, статьи, рецензии / Максимилиан Волошин; сост., подгот. текста А.В. Лаврова; коммент. Е.Л. Белькинд, А.М. Березкина, О.А. Бригадновой и др. – М.: Эллис Лак, 2007. – 896 с.

ISBN 978-5-90252-49-1 (т. 6, кн. 1)
ISBN 978-5-902152-05-4

В настоящий том Собрания сочинений Максимилиана Волошина включены в хронологическом порядке очерки, статьи и рецензии, опубликованные в 1906–1916 гг. и не вошедшие в состав авторских сборников; они печатаются по тексту первых публикаций с учетом той правки, которую вносил Волошин в журнальные оттиски и газетные вырезки, сохранившиеся в его архиве.

ББК 84(2Рос=Рус)-4
УДК 821.161.1-95

Максимилиан Александрович Волошин

Собрание сочинений
под общей редакцией
В.П. Купченко и А.В. Лаврова
при участии Р.П. Хрулевой

Том шестой, книга первая

Проза 1906–1916
Очерки, статьи, рецензии

Редактор
Н.П. Ходюшина

Художественный редактор
В.Н. Сергутин

Корректор
Е.И. Коротаева

Верстка
А.Б. Метелкин

Подписано в печать 30.12. 2007
Формат 84×108 1/32. Бумага офсетная.
Печ. л. 29. Тираж 3000 экз.
Заказ № 3072

ЛР № 01716 от 05.05.2000

Издательство «Эллис Лак 2000»
123242, Москва, Красная Пресня, д. 6/2, к. 16
Тел. (495)605-37-97. Факс: (495)605-89-47
E-mail: ellisluck@mail.ru
http://www.ellisluck.ru



ОАО «Московская типография №2»
129085, Москва, пр. Мира, 105, Тел.: 682-24-91